فن اور فیصلے

یحییٰ امجد

KUTUB KHANA
JALALI BOOKS
JALALI

کتابیات
۵ - حمید نظامی روڈ ، لاہور

جملہ حقوق محفوظ

سلسلہ مطبوعات نمبر ۱۳
طبع اول : اپریل ۱۹۶۹ء
تعداد اشاعت : ۱۱۰۰

ناشر : ولید میر
ناظم ، کتابیات لاہور
طابع : سید اظہارالحسن رضوی
مطبع : مطبع عالیہ، ۱۲۰/۵ حمید نظامی روڈ، لاہور

JALALI KUTAB

فن اور فیصلے

KUTUB KHANA
JALALI BOOKS
JALALI

فہرست

پیش لفظ ، ١
حرف آغاز ، ٩
اردو میں خاکہ نگاری ، ١٣
میر تقی اور میر درد—ایک نئے زاویے سے ، ٦١
میر درد کی ایک خصوصیت ، ٨۷
میر درد کا احساس انا ، ٩۷
اصغر کی انفرادیت ، ١٠۷
اقبال کے ہاں خون جگر کی اصطلاح ، ١٢٣
غزل—تخلیق سے تحسین تک ، ١۴٣
فیض—فکر و فن کے آئینے میں ، ١٦۷
سب رس کا تنقیدی جائزہ ، ١٨٥

KUTUB KHANA
JALALI BOOKS
JALALI

انتساب

والد محترم کے نام

پیش لفظ

آج کل جب کہ تنقید کے نام پر ایک طرف کالج نوٹس کے انبار چھپ رہے ہیں اور دوسری طرف ستائش باہمی کے لوازمات کی تکمیل کے لیے تنقید 'قصیدہ در مدح' قسم کی چیز بنتی جا رہی ہے، تو ایسے میں تنقیدی مقالات کے کسی بھی ایسے مجموعہ کو — جس میں تنقید کو تنقید سمجھ کر برتا گیا ہو — دیکھ کر یقیناً اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ تنقیدی مقالات کا یہ مجموعہ ضخامت میں کم سہی، لیکن وزن اور قدر و قیمت کے اعتبار سے کم تر نہیں اور یہی اس کی اشاعت کا جواز ہے۔

یحییٰ امجد خوش فکر شاعر اور باریک بین نقاد ہیں۔ شاید اسی لیے اس مجموعہ میں دو مقالات کو چھوڑ کر باقی سبھی مقالات شعراء کے بارے میں ہیں۔ اور شعراء میں بھی انہیں درد سے خصوصی دلچسپی معلوم ہوتی ہے۔ ایسی دلچسپی جسے اُن کے انداز فکر کی تفہیم کے لیے ایک اشاریہ بھی بنایا جا سکتا ہے۔ درد پر اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس لیے اگر آج یحییٰ امجد اس پر تین مقالات سپرد قلم کرتے ہیں تو اُن کے تحت الشعور میں — نئی بات کے کہنے کے احساس — کو سمجھنا مشکل نہیں۔ چنانچہ ''میر درد کی ایک خصوصیت'' میں انہوں نے ''مشاہدہ'' کو درد کے فکر کی اساس قرار دیتے ہوئے اس سے وابستہ علامات کی دریافت ہی نہ کی، بلکہ درد کے شعری اسلوب میں ان ''بصری'' اور ''مشاہداتی'' عناصر کا تجزیہ بھی کیا جو شاعر کے مشاہدہ کو محض ایک صوفی کے روایتی مشاہدہ تک ہی نہیں رہنے دیتے بلکہ اسے وہ انفرادیت عطا

کرتے ہیں کہ قاری بھی درد کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے اس مشاہدہ میں شریک ہوکر شاعر کے تمام احساسات کا شعور کی سطح پر انجذاب کر لیتا ہے اور اسی لیے درد آج بھی زندہ ہے۔

"میر درد کا احساس انا" درد کا کامیاب نفسیاتی مطالعہ ہے۔ ایک صوفی اور وہ بھی درد ایسے باعمل اور فقر و غنا کی تصویر صوفی میں احساس انا کی تلاش مطالعہ' درد سے وابستہ مباحث میں قابل قدر اضافہ ہی نہیں بلکہ ایک نئی سمت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ تنقید میں توازن کی مثال کے لحاظ سے بھی یہ مقالہ قابل توجہ ہے۔ یحیٰی امجد نے جہاں درد کے احساس انا کا مطالعہ اور احساس برتری کے محرکات کا تجزیہ کیا وہاں غلو سے بچتے ہوئے اُسے "نرگسی" نہ قرار دیا۔ چنانچہ مقالہ میں نرگسی شخصیت کے تشکیلی محرکات سے تفصیلی بحث کے بعد وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

> "...... پھر ان حالات میں کیسے کہا جا سکتا ہے کہ درد نرگسی تھے وہ صاف شخصیت کے مالک تھے۔ اُن کے ہاں نفسیاتی امراض کا گزر نہیں۔"

تنقید میں نفسیات کا استعمال بہت اہم اور دور رس نتائج کا باعث بن سکتا ہے اور مناسب مواد موجود ہو تو یہ اچھا خاصہ خورد بینی مطالعہ بن جاتا ہے۔ لیکن اس کے لیے لازمی شرط یہ ہے کہ نہ تو نقاد اسے سنسنی خیزی کے لیے برتے اور نہ ہی اس سے حاصل کردہ جزوی نتائج کو کل سمجھ بیٹھے۔ ادب یا ادب کے نفسیاتی مطالعہ میں احتیاط اور توازن کے بغیر صحیح نتائج کا حصول دشوار ہوتا ہے۔ یوں بھی صدیوں پہلے کے کسی تخلیق کار کا نفسیاتی تجزیہ بعض اوقات بھول بھلیاں بن جاتا ہے۔ اس لیے اگر توازن کو ملحوظ نہ رکھا جائے تو نقاد اس بھول بھلیاں میں سے نہ تو خود نکل سکتا ہے اور نہ ہی قارئین کی راہنمائی کر پاتا ہے۔ یحیٰی امجد کی تنقید میں نفسیات کے ضمن میں محتاط رویّہ ایک نیا رجحان قرار دیا جاسکتا ہے۔

توازن ان کے ہاں اساس کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کا مظاہرہ ہر موقع پر ہوتا ہے: وہ میر اور درد کا موازنہ کر رہے ہوں یا فیض کو فکر و فن کے آئنے میں دیکھتے ہوں۔ میر اور درد کے موازنہ میں جذباتیت سے کام لینے کے کئی مواقع تھے، لیکن ہر موقع پر وہ عالمانہ لا تعلقی سے کام لیتے ہوئے دونوں کو محدب شیشہ میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی لیے تو ان کے نتائج سنسنی خیز نہ ہوتے ہوئے بھی چونکا دینے والے ہیں۔ چنانچہ دونوں کے کلام کے تفصیلی تجزیہ کے بعد انھوں نے درد کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا:

> ”میر کی سی شانِ مجذوبی درد میں نہیں۔ یہ بات بظاہر بڑی عجیب ہے کیوں کہ درد عملاً صوفی ہیں اور میر نہیں ہیں۔ پھر یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ میر مجذوب ہوں اور درد نہ ہوں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنے تمام تر صوفیانہ مشاغل کے باوجود درد کے اندازِ فکر میں ایک طرح کی وضاحت، قطعیت اور آگہی کا احساس ہوتا ہے۔ پھر اُن کی فکر بڑی متوازن اور معقولیت پسند بھی ہے۔ جب کہ میر کی فکر میں دھندلاہٹیں ہیں......از خودرفتگی اور نیم دیوانگی کی یہ فضائیں درد کے ہاں نہیں۔“

جو شاعر نقادوں کی توجہ کا عموماً مرکز بنا رہے اس کے بارے میں اپنی رائے کی انفرادیت کی برقراری کسی نقاد کی پرکھ کی کسوٹی قرار دی جا سکتی ہے اور اقبال اور فیض پر مقالات کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ یحییٰ امجد میں وہ تنقیدی بصیرت ہے جس کی بنا پر وہ نئی بات کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ ”اقبال کے ہاں خون جگر کی اصطلاح“ میں خون جگر کی اصطلاح (ذاتی طور سے میں اسے فنون لطیفہ کی اصطلاح نہیں تسلیم کرتا بلکہ یہ ایک شاعرانہ ترکیب ہے) کی اہمیت اور اقبال کے ہاں اس کے متنوع استعمالات کو اجاگر کرتے ہوئے اس امر کی نشان دہی بھی کی

ہے کہ اقبال نے اس سے ابلاغ کی کن جہات کو دریافت کیا ہے ۔ یہ مقالہ اقبالیات میں ایک قابل قدر اضافہ قرار دیا جا سکتا ہے ۔

''فیض فکر و فن کے آئینہ میں'' فیض کو ''احساسات'' کا شاعر تو قرار دیا مگر اس کے ساتھ ہی اُس کی ''مستقبل پسندی'' بھی اجاگر کی گئی ہے ۔ اسی طرح وہ مقصد پسند تو ہے ، لیکن مقصدیت کے لیے نعرہ بازی کی بجائے فنی حسن اور ایمائیت کا سہارا لیتا ہے ۔ اسے ہی وہ ''فیض گیت گاتے ہیں'' سے تعبیر کرتے ہیں ۔ اس ضمن میں فیض اور اقبال ، اور فیض اور میر کا تقابلی مطالعہ جس انداز سے کیا ہے ، وہ مطالعۂ فیض میں ایک نئے انداز فکر کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ اسی طرح فیض کے اسلوب میں اسلامی رنگ کی تلاش بھی یحییٰ امجد کی ژرف نگاہی کی مظہر ہے ۔ یہ مقالہ ''افکار'' کے فیض نمبر میں شائع ہوا ۔

''سب رس کا تنقیدی جائزہ'' یحییٰ امجد کی قدیم ادبیات سے گہری دلچسپی کا غماز ہے ۔ جس محنت سے اس قدیم ترین نثری داستان کے لسانی ، ادبی اور سماجی پہلوؤں کا محاکمہ کیا گیا ہے ۔ اُس کی داد نہ دینا زیادتی ہو گی اور پھر خوبی یہ کہ توازن کا دامن یہاں بھی نہیں چھوٹتا ۔ وہ جہاں اس کے خصائص ــــ مثلاً شگفتہ اسلوب ، کامیاب زنانہ مکالمے ، جذبات نگاری ، مناظر کی فطری تصویر کشی اور تمثیل کی ذو معنویت وغیرہ ــــ گنواتے ہیں وہاں اس کی خامیوں ــــ جیسے بعض فطری امور میں سطحی اندازِ نظر ، وجہی کی خود ستائی اور بادشاہ کی بے جا خوشامد وغیرہ ــــ کی نشان دہی بھی کرتے جاتے ہیں ۔ یوں یہ مقالہ توضیحی تنقید کی ایک کامیاب کوشش قرار دیا جا سکتا ہے ۔

اظہار و ابلاغ کا مسئلہ دلچسپ مگر نزاعی مباحث میں سے ہے ۔ یحییٰ امجد نے ''غزل ــــ تخلیق سے تحسین تک'' میں اسی مسئلہ کو چھیڑا ہے ۔ انھوں نے نفسیات کے حوالہ سے بات کی ہے اور موضوع سے پورا انصاف کیا ہے ۔ یہ مقالہ فن کے بارے میں امجد صاحب کے نظریات کی نشاندہی کرتا ہے ۔ مثلاً امجد صاحب کے بقول :

> ''شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس میں کچھ نفسیاتی تغیرات رونما ہوتے ہیں ۔ یہ نفسیاتی تغیرات لاشعور کے جن مخفی سلسلوں سے مربوط ہوتے ہیں ، اُن کا اظہار غیر محسوس طور پر ہی امیجری ، تشبیہ، استعارے ، علامت ، رمز کنایہ ، ایماء یا......... شعر کی فضا یا کیفیت یا اس کی نغمگی کے ذریعہ سے ہو جاتا ہے ۔ مگر یہ اتنا غیر محسوس لطیف ، رمیدہ خو اور گریزاں ہوتا ہے کہ یوں گرفت میں نہیں آتا ۔ ہاں اگر شعر پڑھنے سے قاری میں جو نفسیاتی تغیرات پیدا ہوتے ہیں ، وہ فن کار کے ہنگام تخلیق کے اُن تغیرات سے کسی قدر مشابہ ہوں تو وہ شے پوری طرح قاری تک پہنچ جاتی ہے ، جسے شاعر کا مافی الضمیر کہتے ہیں ۔''

آئی ۔ اے ۔ رچرڈز نے بھی سی ۔ کے ۔ او گڈن کے اشتراک سے لکھی گئی کتاب ''The Meaning of Meaning'' میں اس نظریہ کا اظہار کیا تھا ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اس نے اس ضمن میں قاری کے لیے ''درست مطالعہ کے سلیقہ'' کی شرط بھی عائد کی تھی ۔ نظری تنقید پر یہ واحد مقالہ کئی لحاظ سے دعوت فکر دیتا ہے ۔ بالخصوص غزل کے نفسیاتی مطالعہ والا حصہ خیال افروز ہے

''اردو میں خاکہ نگاری'' اس مجموعہ کا بہترین مقالہ ہونے ہی نہیں، بلکہ اپنے موضوع پر جامع اور مفصل مقالہ ہونے کے لحاظ سے یہ تنقیدی ادب میں قابل قدر اضافہ بھی ہے ۔ امجد صاحب نے اُردو میں خاکہ نگاری کے سراغ کے لیے قدیم ترین تصانیف اور تذکروں تک کو کھنگال ڈالا ۔ اس موضوع پر قابل ذکر کتابوں اور خصوصی اہمیت کے حامل خاکوں کا تفصیلی مطالعہ فاضلانہ انداز سے کیا گیا ہے ۔ توازن کا دامن چھوڑے بغیر ان سب کے فنی محاسن و عیوب اجاگر کیے گئے ہیں ۔ ہر چند کہ ان کا انداز ادبی مورخ کا سا ہے ، لیکن نقاد کے منصب کو بھی فراموش نہیں کرتے ۔ یہ مقالہ چھپتے ہی شہرت

پا گیا ۔ پہلے یہ ''سیپ'' کراچی میں طبع ہوا اور پھر اصنافِ ادب نمبر کے لیے بھی مدیر ''نگار'' نے اسے انتخاب کر لیا ۔ اس سے اس کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔

''اصغر کی انفرادیت'' اپنے زور دار طرز استدلال ، منفرد نقطہ نظر اور عالمانہ اسلوب بیان کے لحاظ سے معرکے کی چیز ہے ۔ اصغر کے بارے میں اب تک جتنے بھی مقالے لکھے گئے ہیں یہ اس لحاظ سے ان سب میں ممتاز ہے کہ اصغر کے بارے میں یہ ایک منفرد اور اساسی اہمیت کا نظریہ دیتا ہے ۔ شاید اصغر پر یہ اردو کا بہترین مقالہ ہے ۔

مقالات کے اس مختصر جائزہ کے بعد اگر یحییٰ امجد کی تنقید کے اساسی رجحانات دریافت کیے جائیں ۔ تو سر فہرست ''توضیحی'' ہونا قرار پاتا ہے ۔ توضیحی نقاد کا متوازن الذہن ہونا لازمی ہے ۔ ورنہ آراء میں توازن نہ ہوگا اور یوں انتہا پسندی اور افراط و تفرط سے ادب کے قارئین گمراہ ہوں گے ۔ آج کل جب کہ —— بعض تنقیدی حلقوں میں ہنگامہ آرائی ، دشنام طرازی اور سنسنی خیزی ہی کو تنقید سمجھا جا رہا ہے ۔ تو ایسے میں یحییٰ امجد ایسے متوازن نقاد —— کو نقادوں کی برادری میں یقیناً ایک خوشگوار اضافہ قرار دیا جا سکتا ہے ۔

امجد صاحب کو تقابلی مطالعہ سے بھی خصوصی دلچسپی معلوم ہوتی ہے ۔ تقابلی مطالعہ کے لیے نقاد کو خود پر قابو ہونا چاہیے تاکہ وہ جذباتی بن کر کسی بدنیت بنیے کی طرح ڈنڈی نہ مار دے ۔ مگر امجد صاحب میں ایسی جذباتیت نہیں اور وہ کسی موقع پر بھی نقاد کے فریضہ کو فراموش کرتے ہوئے اور ''ہم سخن فہم ہیں'' والی بات کو بھولتے ہوئے ''غالب کے طرف دار'' بننے کی کوشش نہیں کرتے ۔ شبلی کے برعکس ان کے ہاں تقابلی مطالعہ ایک کی تعریف اور دوسرے کی مذمت کے لیے نہیں کیا جاتا ۔ بلکہ اس سے ہر دو کی اساسی خصوصیات اجاگر کی جاتی ہیں ۔ چنانچہ ''میر تقی میر اور میر درد ایک نئے زاویہ سے'' اور ''فیض فکر و فن کے آئینے میں'' میں تقابلی

مطالعہ کی اچھی مثالیں ہیں ۔ اگر امجد صاحب نے اپنی تنقید کے اس پہلو کو مزید صیقل کیا تو مجھے توقع ہے کہ مستقبل میں وہ ان سے بھی بہتر تقابلی مطالعے پیش کر سکیں گے ۔

ان مقالات میں مجھے ایک اور رجحان بھی نظر آیا ۔ یعنی یحیٰی امجد نفسیاتی نقاد بنے بغیر نفسیات سے کسبِ فیض کے قائل معلوم ہوتے ہیں ۔ بعض مقالات میں انھوں نے نفسیات سے اچھی واقفیت کا ثبوت دیا ہے ۔ لیکن اس کے باوجود ادبیات کی پرکھ میں اُن کا نکتہ' نظر نفسیاتی نقاد ایسا نہیں ۔ جہاں بھی وضاحت کے لیے نفسیات سے امداد لی جا سکے ، وہاں یہ استفادہ سے گریز نہیں کرتے ۔ ایسے ہی جیسے صوفی اور ملا ہوئے بغیر بھی انھوں نے تصوف اور قرآن مجید سے واقفیت کا احساس کرایا ہے ۔

ان اساسی رجحانات کے علاوہ موضوع میں نئے مطالب کی تلاش اور شعراء کے مطالعہ میں نئے زاویہ سے روشنی ڈالنا بھی ان کی تنوع پسندی کے مظہر ہیں ۔ یہ اُن میں سے نہیں جو بہت لکھتے ہیں ، اور اپنے دلائل کے دائروں میں مقید خود کو دہراتے رہتے ہیں ۔ یحیٰی امجد کم لکھتے ہیں اور سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں ۔ اسی لیے تو چند مقالات سے ہی اپنا مقام بنا لیا ۔ سادہ مگر عالمانہ شان رکھنے والے اسلوب کے حامل اس نوجوان نقاد سے بہت سی توقعات وابستہ کی جا سکتی ہیں ۔ اچھا نقاد بننے کے لیے وسیع مطالعہ ، متوازن ذہن ، عالمانہ لاتعلقی اور پختگی ، ایسی جو اساسی شرائط ہیں ۔ یحیٰی امجد انھیں پورا ہی نہیں کرتے بلکہ ان کے ساتھ ساتھ "چیزے دگر" بھی رکھتے ہیں اور اسی میں اُن کی انفرادیت ہے ۔

ملتان: ۱۵ اکتوبر ۱۹۶۸ء سلیم اختر

حرف آغاز

تنقید عدالت کا فیصلہ تو نہیں لیکن فن کی تحسین یا اُس کا تجزیہ کرتے وقت نقاد کے ذہن میں فن کا کوئی نہ کوئی معیار شعوری یا لا شعوری سطح پر ضرور ہوتا ہے اور یوں اُس کا تجزیہ یا اُس کی تحسین بھی بالواسطہ طور پر فن کے اُس معیار پر فن پاروں کی جانچ یا پرکھ بن جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کی تحسین کتنی ہی تاثراتی اور موضوعی کیوں نہ ہو یا فن کا تجزیہ کتنا ہی سائنٹی فک اور معروضی کیوں نہ ہو وہ بہر حال ایک مبہم سے فیصلے کی حیثیت ضرور رکھتا ہے۔

تنقید کے اصل مقام کو درسی تنقید نگاروں کے علاوہ اس بات نے بھی صدمہ پہنچایا ہے کہ ہمارے عام نقادوں کے سامنے ادب کے منصب کا کوئی واضح اور بلند تصور نہیں رہا ہے۔ ادب کو محض کسی اِزم کا پرچار قرار دینا ادب کی ماہیئت سے ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اسی طرح کسی ازم کو ادب کے لیے اچھوت قرار دینا دوسری طرف کی انتہا پسندی ہے۔ در حقیقت کوئی بھی ایسی چیز ادب کا موضوع ہو سکتی ہے جو شاعر اور ادیب کے جذبہ و احساس میں حل ہو کر اس کی باطنی دنیا کا حصہ بن چکی ہو اور اُس کے نظام جذبات کی تشکیل میں عمل فرما رہی ہو۔ یہ چیز اُس کی زندگی کا کوئی خارجی تجربہ بھی ہو سکتی ہے، اُس کا تاریخی یا تہذیبی یا دیگر موضوعات کا مطالعہ بھی ہو سکتی ہے اور اُس کا واہمہ بھی۔ حتٰی کہ اُس کے لاشعوری خواب بھی جو خارج میں کبھی واقع نہیں ہوئے۔ اگر شاعر کی سیاسی پارٹی کے نظریات اُس کا باطنی تجربہ بن سکتے ہیں تو پھر

وہ ادب کا موضوع بھی بن سکتے ہیں ، جیسے اقبال کی شاعری میں ، ورنہ نہیں ۔ ضروری بات صرف یہ ہے کہ ادب پارے کو فن کار کے ''باطنی تجربے'' کا ''خلاقانہ اظہار'' ہونا چاہیے ۔

ادب یا اچھے ادب کے مقاصد تو ہزاروں ہو سکتے ہیں مگر عظیم ادب کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ ہمیں زندگی اور اُس کے تہ در تہ ، پراسرار طلسمات اور اُس کے آلام اور انبساط اور عشق اور کائنات اور خدا اور جبر اور فنا سے اُس کے تعلقات کی نوعیت اور انسان کی بے پناہ باطنی قوت اور پھر اُس کی بے کراں مجبوری اور ہستی کے اس سارے سربستہ راز کے بارے میں ہمارے عرفان کو بڑھا کر زندگی کے بارے میں ہمارے تحیر کو اور زیادہ کر دے ۔ عظیم فن ہمارے اندر عظیم تحیّر پیدا کرتا ہے ۔ مگر یہ تحیر کشف و عرفان اور علم و آگہی سے پھوٹتا ہے ، جہالت اور بے خبری سے نہیں ۔ عظیم ادب ہمیں تحیر اور سرور کی لہروں پر اُڑا کر ہمیں اپنے وجود سے بلند کر دیتا ہے ۔ یعنی ہم اپنی خارجی زندگی کے علاوہ باطنی جذباتی زندگی سے بھی بلند تر ہو جاتے ہیں ۔ ایسا کرتے ہوئے خواہ ادب ہماری سیاسی یا ادبی پارٹی کے لیے مفید ہو یا نہ ہو ، اُس کی عظمت کے مینار منور کو ہم تاریک نہیں کر سکتے ۔ اس طرح میر ، غالب ، اقبال یا فراق پر یہ اعتراض کرنا کہ وہ ''بندۂ مزدور'' کے لیے کچھ نہیں کرتے یا ''عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے'' ، اُن سے اس بات کا مطالبہ کرنے کے مترادف ہے کہ وہ عظیم شاعر کیوں ہیں اور فقط دوسرے درجے کے شاعر کیوں نہیں ہیں ؟ اگر کوئی کہے کہ اکبر اعظم ، اکبر اعظم کیوں تھا ؟ اور وہ ٹوڈر مل کیوں نہ بنا ؟ تو بھلا اس کا کوئی کیا جواب دے !

در اصل یہ سب اعتراضات اس لیے ہیں کہ عظیم ادب کا واضح تصور ذہنوں میں نہیں ہے اور کچھ پارٹی سے وفاداری کا تقاضا بھی ہے ۔ کیونکہ ع

وفاداری بشرط اُستواری اصل ایماں ہے

اگر عظیم ادب کے اس صحیح منصب تک رسائی حاصل ہو جائے تو پھر یہ مسئلہ بھی حل ہو جاتا ہے کہ تنقید کا منصب کیا ہے ۔ تنقید کا منصب تو یہ ہے کہ ہمیں ادب کا عرفان عطا کرے جس طرح ادب زندگی کا عرفان عطا کرتا ہے ۔ لیکن تنقید ہمیں ادب کی عظمتوں سے روشناس کرنے کے علاوہ ہمارے ذوق اور ہمارے جذباتی تقاضوں کی تہذیب و تربیت بھی کرتی ہے اور چپکے ہی چپکے ہمیں بڑے ادب کا ایک معیار بھی دیتی ہے ، اور اس بڑے ادب سے آنکھیں چار کرنے کی صلاحیت بھی ہم میں بیدار کرتی ہے ۔ یعنی ہمیں عظیم ادب کی تحسین کے قابل بناتی ہے ۔ اور اس مقصد کے لیے تنقید کہیں تجزیہ ہے ، کہیں توضیح ، کہیں تاثر کی باز آفرینی ، کہیں تقابلی مطالعہ اور کہیں فیصلہ ۔ مگر ان ساری صورتوں کا جواز صرف اسی حال میں ہے کہ اُن کا مقصد وہی ہو جس کا اوپر ذکر ہوا ۔

”فن اور فیصلے“ میرے تنقیدی مقالات کا پہلا مجموعہ ہے ۔ جو میری گذشتہ پانچ برس کی سوچ بچار کا نتیجہ ہے ۔ ان مقالات میں اگر کوئی کار آمد بات ہے تو میرے والد محترم حضرت سرمد مظاہری اور میرے اساتذۂ کرام جناب عرش صدیقی اور جناب سلیم اختر کا فیضان تربیت ہے اور جو خامیاں ہیں وہ سب میری ہیچمدانی کا ثبوت ہیں ۔

میرا ہر بُنِ مو بابا حضور کا سپاس گزار ہے کہ وہ اپنی مصروفیات کے باوجود ہمیشہ اور ہر قسم کے بلند پایہ علمی و ادبی مباحث میں میری رہنمائی فرماتے ہیں ۔ اُستاد محترم جناب عرش صدیقی کا بھی تہ دل سے ممنون ہوں کہ اُنھوں نے نہ صرف علم میں میری راہ نمائی کی بلکہ ہر آن میرا حوصلہ بڑھا کر مجھے کام کرنے کی ترغیب بھی فرماتے رہے ۔ اُستاد محترم جناب سلیم اختر کا بھی بے حد احسان مند ہوں کہ اُنھوں نے بھی ہمیشہ میری علمی مسائل میں

راہ نمائی کی اور میری نگارشات کا مطالعہ کرکے میری عزت افزائی کی ۔ میں اُن کا بے حد شکر گزار ہوں کہ انہوں نے اپنی تصنیفات کے کام کو ملتوی کرکے اس کتاب کے لیے پیش لفظ تحریر فرمایا ۔

اپنے محسن ، پروفیسر لطیف عارف کا بھی بہت ممنون ہوں کیوں کہ گذشتہ پانچ برس اُن کی عظیم لائبریری سے میں بے تحاشہ استفادہ کرتا رہا اور ان کی لائبریری کا دیمک ہونے کے باوجود وہ ہمیشہ خندہ پیشانی سے نئی کتابیں از خود عطا کرتے رہے ۔ چنانچہ اس کتاب کی اشاعت کا بھی انہوں نے اصرار فرما کرڈول ڈالا ۔

محبی و محترمی جناب سجاد باقر رضوی کے لیے بھی سراپا امتنان ہوں کہ انہوں نے اپنی مصروفیات سے وقت نکال کر اس کتاب کے لیے فلیپ تحریر فرمایا ۔

ولید میر صاحب کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے کتاب کو اس عمدگی اور خوبصورتی سے چھاپنے کے لیے ذاتی دلچسپی سے کام لیا ۔

اپنے عزیز محترم نذیر سجاد صاحب کا بھی تشکر ادا کرتا ہوں جنہوں نے کتاب کا سرورق دلی محبت سے تیار کیا ۔

مرے کالج سیالکوٹ : یکم نومبر ۱۹۶۸ء **یحییٰ امجد**

اردو میں خاکہ نگاری

قدیم اردو تذکروں سے بجا طور پر خاکہ نگاری کی توقع کی جا سکتی تھی۔ لیکن یہ توقع تذکروں سے پوری نہیں ہوتی کیونکہ ان میں شخصیت کا حال بیان کرنے سے زیادہ اس کے کلام کا زیادہ سے زیادہ انتخاب کرنے پر توجہ دی گئی ہے۔ شاعر کی ذات کے متعلق چند تعارفی یا تعریفی جملے ہیں یا اگر شاعر زیادہ اہم ہے تو اس کی زندگی کا ایک آدھ واقعہ ہے۔ مگر ان تعارفی جملوں اور ان واقعات سے مجموعی طور پر کوئی واحد تاثر قائم نہیں ہوتا۔ شخصیت زندہ ہو کر ہمارے سامنے نہیں آتی۔ اور مختلف شاعروں کی انفرادیت واضح نہیں ہوتی۔ اور سب سے زیادہ کوتاہی یہ ہے کہ اکثر تذکرہ نگار صاف جانبداری کرتے ہیں۔ اس لیے خاکہ نگاری کے فن کی ہلکی سی جھلک تو یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن خاکہ لکھنے کی شعوری کوشش پہلی بار آب حیات میں کی گئی ہے۔ آزاد کو اس بات کا احساس ہو چکا تھا۔ کہ قدیم تذکروں سے:

> ”نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگزشت کا حال معلوم ہوتا ہے۔ اور نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے۔“

چنانچہ اس نے یہ کتاب اسی نقطۂ نظر سے لکھی اور دیباچے میں اس کی وضاحت یوں کی:

> ”خیالات مذکورہ بالا نے مجھ پر واجب کیا کہ جو حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں، یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں۔ انہیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو، اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی، چالتی، پھرتی، چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں۔“

جیسا کہ سب کو معلوم ہے۔ آب حیات کی تکنیک کسی قدر ڈرامے کی سی ہے۔ اور یہ گویا ایک مشاعرے کی روداد ہے۔ جس میں مختلف ادوار کی محفلیں بار بار سجتی ہیں۔ ایک شاعر اپنے دور کے ہمراہ آتا ہے مگر اس کی اپنی شخصیت کو آزاد کے قلم نے نکھار کر اوروں سے نمایاں بھی کر دیا ہے۔ ان سے جہاں تک ہو سکا ہے۔ شاعروں کی شکل و صورت، ان کی جسامت، لباس، وضع قطع، تراش خراش غرض کہ ہئیت کذائی کے ہر پہلو کو پیش کر دینے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں ان کی توجہ چہرہ نویسی سے زیادہ لباس پر رہی ہے۔ جس شاعر کے لباس سے متعلق ان تک تفصیلی روایات پہنچ گئی ہیں۔ ان کو گویا تصویر کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ لباس کے تمام اجزاء کا ذکر ہے۔ اور پھر یوں نہیں کہ یہ تفصیلی ذکر تھیٹر کا رجسٹر بن جائے بلکہ پورا ادبی حسن لیے ہوئے اور دلچسپی کی دولت سے معمور۔

شاعر کی شخصیت پیش کرتے وقت بھی آزاد نے فقروں کے ایجاز و اختصار، اسلوب کے حسن و جمال اور الفاظ کے بر محل استعمال سے ایک سماں باندھ دیا ہے۔ تمام شاعر واقعی پہلی بار ہمیں چلتے پھرتے، بولتے چالتے اور زندہ گوشت پوست کے انسان نظر آتے ہیں۔ ان میں عیب بھی ہیں اور خوبیاں بھی۔ وہ بھی حادثات زمانہ کے آگے صید زبوں ہیں۔ اور وہ بھی بعض چھوٹی چھوٹی چیزوں کی تمنا میں عمر عزیز صرف کرتے نظر آتے ہیں۔ اور ہر فرد کی چمکتی ہوئی انفرادیت اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ آزاد نے اُس دور کی مکمل تہذیب بھی پیش کر دی ہے۔ شاعر کی عادات و اطوار کے ذکر کے ساتھ ساتھ مزاج وقت اور میلانِ زمانہ کا تذکرہ بھی آیا ہے۔ میر ضاحک کا لباس اگر آج ہمیں عجیب معلوم ہوتا ہے تو آزاد کہتے اس وقت بھی لوگ انہیں دیکھ کر چونکتے تھے۔ میر سوز کی عادتوں پر اگر آج ہم ہنستے ہیں تو اس وقت بھی وہ طرفہ معجون سمجھے جاتے تھے اس کے علاوہ اس عہد میں شرافت کے معاییر اور

خلاف تہذیب امور کیا تھے ؟ وغیرہ ان سب چیزوں کا بیان بھی ملتا ہے ۔ مشاعروں ، محفلوں اور باہمی میل جول کی تصویریں بھی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہیں ۔ انشا کا خاکہ اور خصوصاً اس کا مشاعرے میں ''کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں'' والی غزل پڑھنے کا منظر تو کلاسیکی حیثیت اختیار کر گیا ہے ۔

لیکن ان سب خوبیوں کے باوجود دوران مطالعہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے شاعروں کو چلا یا پھرایا تو خوب ہے لیکن ان کی نفسیاتی کیفیت کو سمجھنے اور ان کی نفسی پیچیدگیوں کو سلجھانے کی طرف قرار واقعی توجہ نہیں دی اور کہیں اگر نفسیاتی تجزیہ کسی قدر ہے بھی تو اس پر اپنی پسند کا رنگ چڑھا ہوا ہے ۔ جس کی وجہ سے تصویر یک رخی ہو کر رہ گئی ہے ۔ اس سلسلے میں میر ، مصحفی اور غالب سے تو زیادتی کی گئی ہے لیکن اپنے استاد پر ، اور ان کے علاوہ سودا ، انشاء اور جرأت پر خاصی نظر کرم ہے ۔ انشاء کے چھچھورپنے کے واقعات ، ان کا بادشاہ سے ذلت آمیز طور پر پیسے بٹورنا اور جرأت کی قابل نفرت اوباشی نمک مرچ لگا کر چٹ پٹی بنا دی گئی ہے ۔ یہ نہ صرف تاریخی اور ناقدانہ دیانت کے منافی ہے ۔ بلکہ خاکہ نگاری کے فن کے نزدیک بھی کوتاہی ہے ۔ کیونکہ خاکے میں تو کسی شخصیت کو جیسی وہ ہوتی ہے ، من و عن ویسا ہی پیش کر دیا جاتا ہے ۔ اسے اچھا یا برا یا کچھ اور ''ثابت'' کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی ۔ اس کی زندگی کے مختلف واقعات کا علمی بصیرت سے انتخاب کر کے پوری فنی مہارت سے ان کی ترتیب قائم کی جاتی ہے ۔ اور یوں زندہ شخصیت سامنے آتی ہے ۔ اچھے خاکہ نگار کا نقطۂ نظر ضرور ہمدردانہ ہوتا ہے ۔ لیکن وہ حتی الوسع غیر جانبدار ہی رہتا ہے ۔ آب حیات میں غیر جانبداری کی کمی اس کی سب سے بڑی فروگزاشت ہے ۔ جانبداری سے قطع نظر کر لیں تو پھر بھی واقعات کے انتخاب میں آزاد کی مہم زیادہ وسیع و عریض نظر نہیں آتی ۔ ان کو جس شاعر

سے متعلق جتنے واقعات مل گئے ہیں ، سب کے سب لکھ دیے ہیں ۔ ان میں انتخاب کی ضرورت نہیں سمجھی ۔ تاریخی طور پر غلط واقعات درج ہو جانے کے علاوہ اس سے یہ نقصان بھی اکثر جگہ ہوا ہے کہ خاکہ نکھرنے کی بجائے اور دھندلا ہو گیا ہے ۔

اس جگہ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ آزاد کے لکھے ہوئے شعراء کے یہ حالات نیم خاکے تو ضرور ہیں لیکن ان کا رجحان سوانحی ہے ۔ یہ بات الگ ہے کہ اس سوانحی رجحان کے باوجود بھی آب حیات کو خاکہ نگاری کی تاریخ میں ہمیشہ ایک درخشاں باب کی حیثیت حاصل رہے گی ۔ کیوں کہ یہ پہلی کتاب تھی جس نے خاکوں کا شعور دلایا ۔ اور اس کی خوبصورت عملی مثال بھی پیش کی ۔

آزاد کے بعد ۱۹۲۷ع میں مرزا فرحت اللہ بیگ نے ''نذیر احمد کی کہانی'' لکھی ۔ ان کے پاس اپنے استاد کی زندگی کے واقعات و حالات کا اتنا وافر ذخیرہ تھا کہ اگر وہ چاہتے تو مکمل سوانح لکھ سکتے تھے ۔ مگر انہوں نے خاکے کے انداز کو ترجیح دی ۔ اس میں نذیر احمد کی زندگی کی روداد بھی نہایت ایجاز و اختصار کے ساتھ اور کسی قدر منتشر صورت میں آ گئی ہے لیکن وہ مکمل نہیں اور اسی لیے یہ کتاب سوانحی معلومات کے باوجود سوانح نہیں ۔ اس خاکے میں آزاد کا فیضان بھی شامل ہے ۔ چہرہ ، لباس ، آواز اور واقعات کی منتشر دروبست وغیرہ پر آزاد کا پرتو یقیناً ہے ۔ خاکے میں کسی مخصوص تکنیک کو پیش نظر نہیں رکھا گیا ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کا جس طور سے نذیر احمد سے تعارف ہوا ، پہلے اس کا ذکر ہے ۔ پھر اس کے فوراً بعد کتنے ہی صفحوں میں تفصیل سے ڈپٹی صاحب کی ہئیت کذائی ، ان کی عادات و اطوار ، ان کے مکان کا نقشہ غرض ایسی تمام باتیں بیان کر دی ہیں اور اس کے بعد ایک بار پھر پیچھے کو لوٹتے ہیں ۔ روز اول کی ملاقات سے اگلے دن کی داستان شروع کر دیتے ہیں ۔ مگر اس مرتبہ بھی واقعات کی زمانی ترتیب برقرار نہیں رہتی اور جو بات جہاں یاد آ جاتی ہے ،

لکھتے چلے جاتے ہیں ۔ چونکہ مضمون کی طوالت خاصی ہے ۔ اس لیے جس چیز کی طرف مصنف کی توجہ گئی ہے اس کی جزئیات خوب خوب لکھی ہیں ۔ نذیر احمد کی شکل و شباہت ، لباس ، وضع قطع، گھر پر اور گھر سے باہر ہئیت کذائی ، مکان کا تفصیلی نقشہ (اور یہ ضرورت سے کسی قدر زیادہ طویل) نذیر احمد کی صبح سے شام تک کی جملہ مصروفیات ، قصہ یہ کہ خارج کی ہر چیز کا مکمل بیان کیا ہے ۔ مگر اس خارج کے نقشے میں جہاں وہ مکان کی صحیح تصویر پیش کر دیتے ہیں ، اپنے موضوع خاکہ کا چہرہ فنی چابکدستی سے اجاگر نہیں کر سکتے ۔ خارج کے علاوہ انھوں نے ڈپٹی صاحب کی عادات و اطوار اور ان کے مزاج کی بھی نقاب کشائی کی ہے ۔ ان کے کھانے اور کسی کو جھوٹوں نہ پوچھنے ، قرضے پر روپے دینے ، لین دین میں ٹکے ٹکے کا حساب لینے ، کنجوسی برتنے ، کابل بخارا اور افغانستان کے کند ذہن ملاؤں کو پڑھاتے وقت مغز ماری کرنے ، تصنیفی سرگرمیوں اور صاف گوئی وغیرہ کے تذکرے نہایت دلچسپی سے پیش کیے ہیں ۔ اور اپنے مزاحیہ اسلوب سے ان میں جان ڈال دی ہے ۔ اگرچہ اس کتاب میں نذیر احمد کی خامیاں ہی خامیاں بیان کی ہیں ، اور خوبی غالباً ایک آدھ کے سوا کوئی بھی نہیں کہی ، لیکن ان سب خامیوں کا ذکر بھی ایسے ہمدردانہ انداز میں کیا ہے کہ ہمیں نذیر احمد سے وحشت نہیں ہوتی کتاب کا منطقی تجزیہ کیا جائے تو ڈپٹی نذیر احمد میں سوائے اس بات کے اور کوئی خوبی نظر نہیں آتی کہ وہ بڑے محنتی شخص تھے ۔ اور دوسرے یہ کہ فطرت ان کی حمایت میں تھی ۔ یعنی اتفاقات نے ان کی زندگی بنا دی ۔ ان کی زندگی کا ہر بڑا موڑ کسی اتفاق کا مرہون منت ہے ۔ یہ سب مرزا فرحت اللہ بیگ نے بڑے اعتدال اور توازن کے ساتھ لکھا ہے ۔ نہ تو کتاب ڈپٹی صاحب کی مداحی بنتی ہے نہ تنقیص ۔ لیکن پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کئی خوبیوں کے مالک تھے ۔ اور مرزا صاحب کی توجہ

ان سب کی طرف نہیں رہی ہے ۔ ایک کمی جو سب سے زیادہ محسوس ہوتی ہے یہ ہے کہ نذیر احمد اپنی عملی زندگی میں بڑے ظریف الطبع اور زندہ دل انسان تھے ۔ خود فرحت نے بھی بار بار اس بات کا ذکر کیا ہے ۔ دیباچے میں اپنے مزاحیہ اسلوب کی وجہ جواز بھی موضوعِ خاکہ کی ظریفانہ طبیعت کو قرار دیا ہے ۔ مگر ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ واقعات اور مکالمات کے ذریعے نذیر احمد کی شخصیت کے اس پہلو کو کماحقہ اجاگر نہیں کر سکے ۔ انھوں نے اکثر اپنے استاد کی مضحکہ خیز صورت بیان کرکے خود تو ظریفانہ جملہ کہہ دیا ہے ۔ مگر اُس کی ظرافت لب تشنۂ اظہار رہتی ہے ۔ انصاف یہ ہے کہ جتنا طویل یہ خاکہ ہے ، اس کے پیش نظر یہ اتنا ہی کامیاب نہیں ہے ۔ اتنی ضخامت میں اس سے کہیں بہتر خاکہ تیار کیا جا سکتا تھا ۔ اور اس کمی کی وجہ یہ ہے کہ خاکے میں واقعات کی طرف التفات کم ہے ۔ اور شکل و صورت عادات و اطوار ، رہن سہن کا مطلق بیان بہت زیادہ ہے یا پھر نذیر کی زبانی طویل بیانات کے ذریعے ان کی زندگی کے مختلف پہلو پیش کیے گئے ہیں ۔ ان کی شخصیت اپنے عہد اور زمانے کے واسطے سے کس رنگ کی تھی ۔ اور اس دور کو پس منظر بنا کر اگر نذیراحمد کی ذات کا مطالعہ کیا جائے تو وہ کیسے نظر آئیں گے ۔ ان باتوں سے اغماض ہے ۔ کہانی ختم کرنے کے بعد تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے ۔ اس فروگزاشت کا ایک سبب منجملہ دیگر اسباب کے فرحت کا انداز بیان بھی ہے ۔ محاورے بازی کا انھیں کچھ ضرورت سے زیادہ شوق ہے اور اکثر محاورے حسنِ معنی سے عاری اور بھدا قسم کا تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں ۔ اینجن چھوڑ گھسیٹن اور قلیہ ہو جانا وغیرہ جیسے محاوروں کا ایک طومار چلا آ رہا ہے ۔ پھر مزاح کی بنیاد زیادہ تر الفاظ اور فقروں کی ساخت پر ہے ۔ روحِ معنی پر نہیں ۔ مزید برآں نذیر احمد کی جو تصویر پیش کی ہے ، اس کی جزئیات اپنی جگہ پر بھرپور ہیں ۔ اور ان کے ملانے سے ایک وحدت رکھنے

والی تصویر بھی ضرور بن جاتی ہے۔ مگر پھر بھی ان کی نفسیاتی تصویر ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ نذیر احمد جو لین دین کے معاملے میں اتنے میکانکی تھے وہ ظریف الطبع اور زندہ دل کیوں کر تھے۔ اور جو ایک طرف دین کے زبردست علمبردار بھی تھے تو سود کیوں لیتے تھے۔ ان تضادوں کا کیا نفسیاتی پس منظر تھا۔ منافقت یا کچھ اور؟ ان کوتاہیوں کے پیش نظر یہ کہنا مشکل ہے۔ کہ یہ کتاب فنِ خاکہ نگاری کے سارے لوازمات کو پورا کرتی ہے۔

خاکوں سے متعلق ان کی دوسری قابل ذکر کتاب: ”دہلی کا یادگار مشاعرہ“ ہے۔ یہ بنیادی طور پر تو ایک دور کے چند سماجی خصائص کو زندہ کرنے کی کوشش ہے لیکن افراد پر بھی خاصی توجہ ہے۔ اس پر بھی آبِ حیات کی تکنیک کا ہلکا سا پرتو ہے۔ آبِ حیات کا مشاعرہ کئی ادوار پر مشتمل ہے۔ یہ صرف ایک دور کے شاعروں کا مشاعرہ ہے۔ اس کتاب کا زاویۂ نگاہ بھی آب حیات سے کسی قدر مل جاتا ہے۔ دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ”جو لوگ علمی مذاق رکھتے ہیں وہ جانتے اور سمجھتے ہیں کہ کسی کا کلام پڑھتے وقت اگر اس کی شکل و صورت، حرکات و سکنات، آواز کی کیفیت، نشست و برخاست کے طریقے، طبیعت کا رنگ اور سب سے زیادہ یہ کہ اس کے لباس اور وضع قطع کا خیال دل میں رہے تو اس کا کلام ایک خاص اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اور پڑھنے کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔“

ظاہر ہے کہ مصنف کا نقطۂ نظر بھی یہی ہے کہ وہ فقط شاعروں کی فوٹو، ان کی آواز اور زیادہ سے زیادہ ان کی طبیعت کا رنگ دکھا دے۔ آزاد کی طرح لباس پر توجہ زیادہ ہے۔ لیکن کردار کی اندرونی گرہوں کو کھولنا اور زندگی کی پہلوداریوں کو شیشے میں اتارنا ان کا مقصود نہ تھا چنانچہ شاعروں کے سراپا لکھنے میں انھوں نے محنت اور ہنر مندی کا کمال دکھایا ہے۔ چہرہ لکھا ہے۔ پھر لباس کی ذرا ذرا تفصیل دی

ہے۔ اکثر کی آواز بھی سنائی ہے۔ تقریباً ہر شخص کے مکان کی پوری کیفیت بیان کی ہے۔ لیکن دوسری طرف کردار کی ہلکی سی جھلک بھی دکھا دی ہے۔ مولوی کریم الدین (یعنی فرحت اللہ کا ادبی ہمزاد) جس شخص سے ملنے جاتا ہے اس کے چند مکالمے اور چند فوری واقعات بیان کر کے یہ کوشش کرتا ہے کہ اس کی اندرونی شخصیت کو ابھارے۔ یہ کوشش ہر شاعر کے سلسلے میں ہوتی ہے۔ اور کم از کم ایک شخصیت تو اس کتاب میں ضرور ایسی ہے، جس کا تذکرہ خاکے کے قریب قریب آ جاتا ہے، اور وہ مومن خاں مومن ہیں۔ مومن کی شخصیت کو انھوں نے محبوب و دلکش بنا دیا ہے۔ ان کا حسن و جمال، نفاست طبع، خوش پوشاکی خوش اخلاقی، ظرافت طبع، حلم اور خوش الحانی، علمی تبحر، طب، نجوم (چھپکلی والا واقعہ)! رمل، شطرنج وغیرہ سب پہلو سمو دیے ہیں۔ مومن سے غالباً فرحت کو ذہنی یا جذباتی وابستگی رہی ہے۔ دیباچے میں وضاحت کرتے ہیں کہ اس کتاب کے لکھنے کا خیال ہی مومن کی تصویر دیکھ کر آیا تھا۔

قصہ کوتاہ فرحت کی خاکہ‌نگاری میں شخصیت کی ہئیت کذائی، اس کے مکان اور خانگی رہن سہن کے بہت زیادہ تفصیلی تذکرے ہوتے ہیں۔ اور نشست و برخاست، آداب، عادات و اطوار وغیرہ کے سلسلے میں بھی ان کا زاویۂ نظر زیادہ تر خارجی ہوتا ہے۔ مگر بہ حیثیت مجموعی اُن کا فن اور خصوصاً ان کی نذیر احمد کی کہانی اُردو خاکہ نگاری میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ کیونکہ یہی تو اُردو کا پہلا خاکہ تھا۔ سچا اور صحیح۔

اس کے بعد جولائی ۱۹۴۱ء میں ڈاکٹر سید عابد حسین نے آل انڈیا ریڈیو دہلی پر پڑھے گئے گیارہ مختصر خاکوں کا مجموعہ ''کیا خوب آدمی تھا'' کے نام سے شائع کیا۔ اس میں کے پہلے پانچ خاکے ۱۹۲۹ء میں لکھے گئے ہیں جو راشد الخیری ما حالی، ڈپٹی نذیر احمد، چکبست اور داغ سے متعلق ہیں۔ پریم چند، حکیم اجمل خاں اور

ڈاکٹر انصاری کے خاکے دس سال بعد یعنی ۱۹۳۹ء کی تحریریں ہیں۔ اور آخری تین یعنی علامہ اقبال، سر راس مسعود اور مولانا محمد علی جوہر کے خاکے ۱۹۴۰ء میں نشر ہوئے۔ گیارہ سال کی تحریروں کے اس چھوٹے سے مجموعے میں فن کا ارتقاء واضح طور پر نظر آتا ہے۔ پہلا خاکہ ملا واحدی نے راشد الخیری پر لکھا ہے۔ یہ تو بطور استثناء فن کے جدید ترین اصولوں پر بڑی حد تک پورا اترتا ہے۔ اور مصوّرِ غم راشد الخیری کے مزاج کی شگفتگی، خوش طبعی، چٹکلے بازی، گفتگو میں ہر ہر فقرے کو لطف سے بھر دینے کا انداز، تصنیفی کام کرنے کا طریقہ، طرزِ معاشرت اور دیگر عادات و اطوار کو بڑے دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے۔ اور ان کو زندہ ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ مگر اس کے باقی چاروں خاکے تکنیکی اعتبار سے سیرت نگاری سے آگے نہیں بڑھتے۔ عادات و اطوار، مکارمِ اخلاق اور علمی خدمات کے جائزے پر مشتمل یہ تاریخی مضامین اگرچہ نذیر احمد کی کہانی سے دو سال بعد لکھے گئے۔ مگر ان میں کہیں بھی اس کا فیض نظر نہیں آتا۔ قدیم عربی، فارسی سوانح عمریوں کے ان حصوں سے مشابہ ہیں جن میں سیرت کے بیان میں حسبِ موقع کہیں کہیں کوئی واقعہ بھی بیان کر دیا ہے۔ مگر انتخاب واقعات ایسا نہیں جسے شخصیت کا صحیح نمائندہ اور عکاس کہا جا سکے۔ مثلاً نذیر احمد پر مولوی عبدالرحمٰن نے مضمون لکھا ہے اس میں ڈپٹی صاحب کی شخصیت کا کوئی بھی پہلو صحیح معنوں میں سامنے نہیں آتا۔ چکبست پر دتہ تریہ کیفی کا مضمون تعریفی فقروں کا ایک انبار ہے۔ البتہ داغ کو بیخود دہلوی نے اپنے پرلطف اندازِ بیان سے جیتا جاگتا دکھا دیا ہے۔

۱۹۳۹ء کے تین مضمونوں میں فن کئی منزلیں طے کر کے جے نند کمار کے شاندار خاکے "پریم چند" کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے اس خاکے میں پریم چند کو جیسے کہ وہ تھے، ویسا پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون بہت مختصر ہے مگر انتہائی

مؤثر اور دلکش۔ پریم چند پر ہنسراج رہبر نے ایک مکمل کتاب لکھی ہے۔ یہ کتاب سوانح کی ہے۔ اس میں رہبر نے ذاتی معلومات کے علاوہ پریم چند کے افسانوں کے بعض واقعات کے حوالے سے بھی ان کی شخصی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ اُس کے مطالعے سے جو مجموعی تاثر پیدا ہوتا ہے، میں سمجھتا ہوں اُس کی ایک ہلکی سی اور کسی قدر ناتمام جھلک جے نند کمار کے اس خاکے میں نظر آ جاتی ہے۔ ناتمام یوں کہ اس میں پریم چند کی سیاسی دلچسپیوں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اور ہلکی اس لیے کہ بہر کیف یہ دس صفحے کا مضمون ہے اور وہ تین سو صفحے کی کتاب ہے۔ لیکن یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ایک ذہین مصنف وہی مقصد چند صفحے لکھ کر حاصل کر سکتا ہے جو عام لوگ کتابیں لکھ کر حاصل کرتے ہیں اس مضمون کے بعد اس کتاب میں ممتاز حسین کا علامہ اقبال کے بارے میں لکھا ہوا خاکہ ارتقاء کی طرف ایک قدم اور بڑھاتا ہے۔ وہ یہ کہ پہلے خاکے نفس مضمون کے اعتبار سے خواہ کتنے ہی اچھے کیوں نہ تھے، اُن کا اسلوب قدیم تھا۔ اور اس زور سے محروم جو بعد کی سادہ تحریروں میں ہے۔ وہاں کافی تکلف تھا۔ اور بات اس عہد کی تہذیبی وضع داریوں کے بوجھ کے تلے دبی ہوئی تھی۔ اب اسلوب سنور جاتا ہے۔ تکلف کے بادل چھٹ جاتے ہیں اور ما فی الضمیر کا اظہار براہ راست ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ پہلے تو صرف خوبیوں کی فہرست تیار کی جاتی تھی۔ اور جیسا کہ اس کتاب کے نام یعنی ”کیا خوب آدمی تھا“ سے ظاہر ہے، وہ لوگ شخصیت کا مجموعی تاثر ”خوب“ یعنی پسندیدہ قائم کرتے تھے۔ اب کمزوریوں سے بھی ہمدردانہ طور سے پردے اٹھائے جانے لگے۔ اقبال کی کمزوریاں جو خود انہوں نے کبھی نہ چھپائیں۔ ممتاز حسین نے بھی نہ چھپائیں۔ اور فقط چند فقروں میں ان کا اظہار نہایت خوبصورت طریقے سے کیا ہے۔ لیکن جس طرح اس کتاب کا پہلا مضمون بطور استثناء بہت کامیاب تھا، اسی طرح آخری

مضمون بطور استثناء بہت نا کارہ ہے ۔ یہ عبدالماجد دریابادی نے لکھا ہے ۔ اور مولانا محمد علی جوہر سے متعلق ہے ۔ جن پر ڈاکٹر عبدالحق رشید احمد صدیقی اور ضیاء الدین احمد برنی نے بعد میں بہت اچھے مضمون لکھے ۔

یہ کتاب اس فن کے دہ سالہ ارتقاء کی اگرچہ ساری کڑیاں تو نہیں ، تا ہم کچھ نہ کچھ منازل ضرور اپنے احاطے میں رکھتی ہے ۔ اور اس میں مدح سرائی ، سیرت نگاری اور مکارم اخلاق کے بیان سے چل کر سچی خاکہ نگاری کے قریب پہنچتا ہوا یہ فن کا مسافر دکھائی دیتا ہے ۔

اس کے بعد ایک بالکل ہی نئی طرز کا تجربہ ہوتا ہے ۔ یہ بھی ریڈیائی مضامین ہیں لیکن خاکے کے لیے نیا راستہ سجھانے والے مئی ۱۹۷۳ء میں بشیر احمد ہاشمی کی کتاب ”گفت و شنید“ شائع ہوئی ۔ اس کتاب میں بعض پیشہ وروں کی عمومی خصوصیات کے مجموعے سے خاکے کے لگ بھگ کی ایک چیز پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ۔ بیرا ، منشی جی ، شاعر ، ہیڈ ماسٹر ، پروفیسر ، ایڈیٹر حضرات میں جو جو عادتیں اپنے پیشے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہیں ، اُن کو مضحکہ خیز صورت میں بیان کرکے اُن کا خاکہ اڑایا گیا ہے ۔ مگر یہ خاکہ اڑانا تو ضرور ہے خاکہ لکھنا نہیں ۔ البتہ اس سے یہ خیال ضرور ہوتا ہے کہ اس طور پر بھی کامیاب کوشش کی جا سکتی ہے ۔ بشیر احمد صاحب کے مضمونوں کی ناکامی کا سبب اُن کا سطحی مزاح اور بےجان (HALF WITTED) طنز ہے ۔ پھر اُن کا اسلوب زور دار نہیں لیکن اُن کی کتاب سے اتنا فائدہ ضرور ہوا ہے کہ خاکہ نگاری کے امکانات میں کچھ اضافہ ہوگیا ہے ۔ ایک نئی راہ سامنے آئی ہے ۔ اور اگر کوئی چابک دست فنکار اس پرچلے تو ایک منفرد اور حسین و جمیل مرقع مختلف شخصیتوں کی زندہ تصویروں کا پیش کر سکتا ہے ۔

اس کے بعد مجھے معلوم نہیں کہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق کی کتاب ''چند ہم عصر'' پہلے شائع ہوئی یا رشید احمد صدیقی کی ''گنج ہائے گرانمایہ'' کیونکہ میرے سامنے اول الذکر کا تیسرا اور ثانی الذکر کا دوسرا ایڈیشن ہے ۔ یہ دونوں ۱۹۵۰ء کی مطبوعات ہیں ۔ ڈاکٹرعبدالحق کی تصنیف 'چند ہم عصر' پہلی بار اُن کے شاگرد شیخ چاند نے چھپوائی تھی اور بعد میں بار بار شائع ہوئی ۔ اس کتاب میں مولوی صاحب نے اپنی جان پہچان کے معروف اور غیر معروف لوگوں کی زندگی کے حالات اور اُن کے کارنامے لکھے ہیں ۔ اور زیادہ تر اُن کے نظریات سے بحث کی ہے ۔ اپنے مواد اور تکنیک کے اعتبار سے اس کتاب کو خاکہ نگاری کے ضمن میں لانا بہت مشکل ہے ۔ اس کا انداز اگرچہ کلیتاً سوانح کا تو نہیں لیکن سیرت نگاری کا ضرور ہے ۔ انھوں نے ایک شخص کے مختصر سوانح پوری تنظیم کے ساتھ بیان کرکے اس کی سیرت کی دھوپ چھاؤں دکھائی ہے اور ایسا کرتے وقت اس کے نظریات سے بھی مفصل بحث کی ہے ۔ سوانح بیان کرتے وقت اُن کا انداز تاریخ کا سا ہے ۔ اور سیرت اور نظریات سے بحث کرتے وقت تنقیدی مقالے کا سا ۔ ان کے مضمونوں میں نظم و تنظیم ، توازن و اعتدال ، اصابتِ رائے اور متانتِ خیال کا حسن ہے ۔ انھوں نے شخصیت کا مطالعہ کرتے وقت اُس کو اپنے عہد کے کینوس میں رکھ کر دیکھا ہے ۔ اور سماجی اور معاشرتی تحریکات ، اجتماعی میلانات اور عصری واقعات کے اثر کا گہرا مشاہدہ کیا ہے ۔ محسن الملک ، محمد علی جوہر ، حالی ، راس مسعود ، اور سرسید احمد خاں کی شخصیتیں ایسی تھیں جن کا صحیح مطالعہ صرف اُسی صورت میں ہو سکتا تھا ، کہ انھیں اپنے عہد کے واسطے سے دیکھا جائے ۔ مولوی عبدالحق نے یہ فریضہ بطریق احسن انجام دیا ہے ۔ اُن کے مضمون کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بڑی سے بڑی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتے ۔ اور جس شخص میں جو خامی انھیں نظر آتی ہے ۔ اُسے بلا تکلف کہہ دیتے ہیں ۔ محمد علی جوہر

اور سرسید جیسی پر دل عزیز ہستیوں کے خلاف بھی اُن کا قلم بلا روک ٹوک لکھتا چلا جاتا ہے۔ سرسید کے متعلق جو مضمون لکھا ہے وہ بلا شبہ مدلل مداحی ہے۔ اور فن کے پایے سے ساقط۔ لیکن جو عیب اُن کو نظر آیا ہے اُسے ضرور لکھ دیا ہے۔ محمد علی جوہر کی تعریف کرتے کرتے ایک دم اُس کے خلاف لکھنا شروع کر دیتے ہیں اور بڑے سخت الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے لہجے کا توازن تو کچھ مجروح ہوتا ہے مگر رائے کا توازن زیادہ اُجلا ہو جاتا ہے۔ محمود، سید علی بلگرامی وغیرہ کے ذکر میں یہ توازن پورا ہے۔ جیسا کہ آن کی اکثر تحریروں میں ہوتا ہے۔ کسی شخص یا شخصیت کو پڑھتے وقت عموماً یوں ہوتا ہے، کہ پرکھنے والے کو خود انسانیت کی جن اقدار سے زیادہ محبت ہوتی ہے انہیں کو وہ اُس شخصیت میں تلاش کرتا ہے۔ اگر مل جائیں تو خوب تعریف کرتا ہے۔ اور اگر وہ نہ ملیں تو دوسری قسم کی خوبیوں کی کماحقہ، قدر نہیں کر سکتا۔ یہ چونکہ عام انسانی کمزوری ہے اس لیے اہل قلم سے اس بات کی توقع بھی بڑھتی ہے کہ وہ اس کمزوری سے بالاتر ہو کر شخصیت کا اصل چہرہ بے نقاب کریں اور آس کی اُن خرابیوں اور برائیوں کو ظاہر کریں جو اُن میں موجود ہیں۔ اور اتنی ہی شدت یا نرمی سے جس شدت یا نرمی سے وہ اُس کی ذات میں پائی جاتی ہیں۔ اُن پر تنقیدی نظر ڈالنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق نے ایک تو آن کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ دوسرے اُنھوں نے زیادہ تر اپنی محبوب خوبیوں کو اُجاگر کیا ہے۔ مثلاً سادہ مزاجی، سلامت روی، اپنے مقصد سے بے پناہ محبت اور مجنونانہ لگن، انسان دوستی، وسیع النظری، وضع داری وغیرہ۔ اس کتاب میں شامل تمام مضامین میں افراد کی سیرتوں کے یہی پہلو نمایاں نظر آئیں گے۔ نام دیو مالی کا ذکر اسی نفسیاتی پس منظر کا مرہونِ منت ہے۔ مولوی صاحب کو جیسی خود مقصد کی دھن لگی تھی، ویسی ہی نام دیو کو تھی۔ نور خاں نیک نفس، ہمدرد،

مرنجاں مرنج اور وضع دار تھا ۔ اس لیے مولوی صاحب نے اُسے گدڑی کا لعل کہا ۔

الغرض قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ لکھنے والا لکھنے کے دوران اور فی الحقیقت عملی زندگی میں شخصیت کے مطالعے کے دوران ذاتی پسند اور اپنے مزاج سے حسب ضرورت الگ نہیں ہو سکا ہے ۔ زبان اور ترتیب خیالات کچھ ایسی ہے ، کہ جب تک ہمیں شخصیت سے دلچسپی نہ ہو ، ہم اس کا مطالعہ رغبت سے نہیں کرسکیں گے۔ یعنی دلچسپی کا دائرہ محدود ہے ۔ عام قاری کے مطالعے میں اُن کا آنا مشکل ہے ۔ ان مضمونوں میں مشکل سے کسی ایک کو ہی خاکہ کہا جاسکے گا ۔ یہ سیرتیں ہیں ۔ خاکہ ایک تخلیقی صنفِ ادب ہے ۔ جس میں زندہ شخصیت گوشت پوست کا بدن لیے ، علمیت کی بھاری بھرکم عباؤں کو دم بھر کے لیے اُتار کر ، روزمرہ کے لباس میں نظر آتی ہیں ۔ اور ہم اُنھیں ویسا دیکھتے ہیں جیسا کہ وہ سچ مچ تھے ۔ نہ کہ جیسا ظاہر کرتے تھے ۔ ادیب اپنی تخلیقات میں ، لیڈر اسٹیج پر ، علماء مجالس میں ، حکمران مسند حکومت پر اور دیگر مشاہیر اپنے سجادۂ شہرت پر ویسے نظر آتے ہیں ، جیسا کہ وہ بننا چاہتے تھے ، یا جیسا وہ تکلف سے ظاہر کرتے تھے ۔ غالب شعروں میں دنیا کو بازیچۂ اطفال کہتے تھے۔ مگر عملی زندگی میں یہ حال تھا کہ جب دلی میں زور کی بارش ہوتی ہے ، تو چھت کو ٹپکتے دیکھ کر پناہ مانگتے ہیں ۔ ملکہ وکٹوریہ دربار میں تو ایسی حکمراں ہے ، جس کی قلمرو میں کبھی سورج نہیں ڈوبتا ، مگر ان فلک بوس مرتبوں کی دھونس ہٹانے کے بعد لٹن سٹریچی کے مضمون میں وہ ایک عام عورت رہ جاتی ہے ۔ اور اس روز مرہ زندگی کے فریم میں شخصیت کے مطالعے کو الفاظ کا جامہ پہناتے وقت انداز بیان تخلیقی ادب پارے کا سا ہو تو پھر وہ خاکہ کہلاتا ہے ۔ ڈاکٹر عبدالحق کا انداز تنقیدی مطالعے کا سا ہے اور شخصیت کا مطالعہ قدیم مشرقی انداز میں ۔ لہذا میری رائے میں تو "چند ہمعصر"

خاکہ نگاری کے ذیل میں آتی ہی نہیں۔ سیرت نگاری کا اعلیٰ نمونہ بے شک ہو سکتی ہے۔ لیکن کیا ضرور ہے کہ مختصر سیرتوں کی عمدہ کتاب کو خاکہ نگاری کے میدان میں لایا جائے، جہاں اُس کا مرتبہ زیادہ اونچا نہیں ہوتا۔ نام دیو مالی ایسے دلکش کردار کے آدمی کا خاکہ بھی فنی اعتبار سے مکمل نہیں۔ اگر مکمل ہوتا تو یقیناً ایوب عباسی، کندن اور گھٹّمی کبابی سے کسی طرح کمتر نہ ہوتا۔

ایوب عباسی اور کندن رشید احمد صدیقی کے لکھے ہوئے خاکے ہیں۔ رشید صاحب پہلے شخص ہیں جنھوں نے اس فن کو رفعتوں سے آشنا کیا ہے۔ اور شخصیتوں کی ذاتی اہمیت سے قطع نظر خاکوں کو بذات خود مقبول عام بنا دیا ہے۔ رشید صاحب کی خاکوں کی تین کتابیں ذاکر صاحب، گنج ہائے گراں مایہ اور ہم نفسان رفتہ میری نظر سے گزری ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی بہترین کتاب گنج ہائے گرا نمایہ ہے۔ ذاکر صاحب واحد خاکہ ہے۔ ہم نفسان رفتہ میں سات اور گنج ہائے گرا نمایہ میں تیرہ خاکے ایسے لوگوں کے ہیں۔ جن سے طویل عرصہ رشید صاحب کے روابط رہے (بہ استثنائے ابوالکلام آزاد) اُن لوگوں کی شخصیت، کردار اور سیرت کے اونچ نیچ، مزاج کے ایچ پیچ، طبیعت کے رجحانات، نفسی کیفیات، الغرض اُن کی زندگی کا کم و بیش ہر گوشہ کونہ اُن کی نظر میں آیا۔ پھر فن کے مکمل شعور کے ساتھ اور انداز بیان کی انتہائی شرافت کے ساتھ انھوں نے یہ زندہ جاوید پیکر الفاظ کے قالب میں ڈھال دیے۔ پہلی بار ہمارے پاس گنج ہائے گرا نمایہ ایک ایسی کتاب آئی ہے۔ جس پر ہم فخر کر سکتے ہیں۔ اور جو فلک اردو پر نجم ثاقب کی حیثیت رکھتی ہے۔ رشید احمد صاحب نے اشخاص کے سوانح اور اُن کے عقائد و نظریات کی بھر مار کر کے اپنے مضمونوں کو قاموس یا ان سائیکلو پیڈیا کا ایک سرد بے جان صفحہ نہیں بنایا ہے۔ بلکہ اُن کی شخصیتوں کا ذکر یوں کیا ہے، کہ کاغذ

کے انباروں سے زندہ پیکر اُبھر اُبھر کر سامنے چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ہم خود کو اُن کی محفل کا ایک فرد سمجھنے لگتے ہیں۔ یہ لوگ مشہور بھی ہیں، اور غیر معروف بھی۔ مکر رشید احمد صدیقی کا مہربان قلم کسی سے نا انصافی نہیں کرتا۔ مدت العمر جن لوگوں سے اُن کے تعلقات جس رنگ میں رہے، زیادہ تر تذکرہ اُسی کا ہے۔ جس کسی کے لیے اُن کے دل میں جس قسم کے جذبات اُٹھتے تھے، جیسا وہ اُن کو لگے تھے، مضامین کی اصل روح اور بنیاد یہی جذبات، تاثرات اور احساسات ہیں اور واقعات کا انتخاب اور ان کا بیان انھیں دلکش رنگوں سے مزین ہے۔ کوئی شخص فی الحقیقت کیسا تھا؟ یہ بتانا فن کا تقاضا ہے۔ مگر رشید صاحب نے اس تقاضے کو اپنے سر پر سوار نہیں کرلیا۔ اُنھوں نے یہ بتایا ہے کہ مجھے تو یہ شخص یوں لگا۔ واللہ اعلم۔ اور یہ اُن کے فن کا کمال ہے کہ اس کے باوجود بھی واقعات و عادات کا بیان کرتے وقت وہ کچھ اس طرح سے شخصیت کے چاروں جانب روشنی کا سیلاب بکھیر دیتے ہیں، کہ ہم اُس کے کسی رنگ کو دیکھنے سے محروم نہیں رہ جاتے۔ وہ کسی شخص کی ایک عادت بیان کرتے ہیں۔ اور اپنی دانست میں اُسے خوبی کہتے ہیں۔ مگر ہمیں اس بات پر مجبور نہیں کرتے کہ ہم بھی خوبی سمجھیں۔ ہم چاہیں تو اسے کمزوری سمجھ لیں۔ مگر رشید صاحب کا اپنا تاثر ظاہر ہر جگہ ہوتا ہے۔ یہ تاثر ہر جگہ شریفانہ اور مثبت ہے۔ محمد حسین آزاد شخصیتوں کی خوبیاں بیان کرکے اپنے متعصبانہ تاثر کے ساتھ اُن کا چہرہ کجلا دیتے تھے۔ رشید صاحب سے اس بات کا گلہ نہیں کیا جا سکتا۔ رشید صاحب نے خاکہ نگاری کی سب سے پہلی ضرورت یعنی ہمدردی کو بدرجۂ اتم اپنے انداز میں سمویا کیا یہ اُن کا فطری انداز ہے۔ اور اس کے غلبے کی وجہ سے اُن کے فن کو کچھ نقصان بھی پہنچا ہے۔ یعنی ہر فرد کچھ ہیرو بنتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ کچھ مثالیت پسندی کی طرف میلان ہوتا نظر آتا ہے۔ محمد علی جوہر

کے ذکر میں جذبات سے بے قابو ہو گئے ہیں۔ انشائے لطیف کے خالق سجاد حیدر یلدرم کو خود انشائے لطیف بنا دیا ہے۔ مگر ایسا پھر بھی نہیں کیا کہ اُن میں غیر موجود خوبیوں کو موجود یا اُن کی واقعی کمزوریوں کو عنقا بنا دیا ہو۔ اوصاف اُن مشاہیر کے وہی ہیں جو انھوں نے بیان کیے ہیں۔ مگر عقیدت و محبت کی وجہ سے اُن کے رنگ گہرے اور نقوش تیکھے ہو گئے ہیں اور تصویر مصور کی Retouching کی بدولت اصل سے کسی قدر زیادہ حسین ہو گئی ہے۔ اُن کی عقیدت و محبت کا اثر یہ بھی ہے کہ ہم ان کی مسرتوں اور تکلیفوں میں شریک سے ہو جاتے ہیں اور ان کے درد سے ہمارے دل میں بھی درد اٹھنے لگتا ہے۔ اور جب وہ مر جاتے ہیں تو رشید صاحب کے ساتھ ہمارا گلا بھی رندھ جاتا ہے اور سچ مچ ہم اپنی زندگی میں خلا محسوس کرنے لگتے ہیں۔ ان ساری باتوں نے اُن مضمونوں کو تاریخی، سوانحی اور تنقیدی قسم کے ادب سے نکال کر تخلیق کی سرحدوں میں پہنچا دیا ہے۔ وہ کسی دلربا غزل، کسی جان نواز شعر اور کسی مسحور کن افسانے کی موسیقیت اپنے اندر رکھتے ہیں۔ اس مقام بلند کو حاصل کرنے کے لیے رشید صاحب نے موضوع خاکہ کی علمی عظمتوں کی بجائے شخصی محاسن پر زور دیا ہے ان کی علمیت کا ذکر ہے بھی تو زیادہ سے زیادہ اُس انداز سے جیسی کہ وہ روزمرہ میں ظاہر ہوتی ہے۔ پھر بھی جہاں زیر بحث شخصیت مصنف ہے تو بہرحال اُس کے فن پر کہیں نہ کہیں چند جملوں میں بحث کر ہی دی ہے۔ اور یہ بحث سوفیصدی شخصیت کے حوالے سے ہے۔ مثلاً اصغر، یلدرم وغیرہ کے فن پر تبصرہ۔

رشید صاحب نے پہلی مرتبہ ہمیں یہ احساس دلایا کہ یہ فن اتنا جاندار ہے کہ اگر اسے صحیح معنوں میں برتا جائے تو ایک عام انسان کو ہزارہا ادیبوں اور ادب شناسوں کی دلچسپیوں کا مرکز بنایا جاسکتا ہے۔ ''ایوب عباسی'' کو اگر اردو کا بہترین خاکہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ عام طور پر اردو کا بہترین خاکہ

عصمت چغتائی کے ''دوزخی'' کو سمجھا جاتا ہے۔ میری ایسی رائے نہیں ہے اس کا مکمل جائزہ بعد میں لوں گا۔ یہاں صرف اتنا کہوں گا کہ خاکے کو تکنیک، ساخت اور دیگر فنی لوازم پورے کرنے کے علاوہ بھی تو کسی حسن کا حامل ہونا چاہیے۔ اور وہ قاری کے لیے سرور و انبساط، مسرت و بہجت کا باعث ہو اور کچھ نہ ہو تو کم از کم روحانیت کو ہلکی سی رفعت کا احساس تو ضرور ہو۔ ٹریجڈی کا ادب میں یہی تو واحد جواز ہے۔ کیونکہ اگر یہ نہیں تو رونے جھینکنے سے فائدہ؟ ایوب عباسی میں یہ حسن بدرجۂ اتم ہے۔ جب کہ ''دوزخی'' پڑھ کر دم گھٹنے لگتا ہے اور آدمی خود کو دوزخی سمجھنے لگتا ہے۔ نیکی کی تمام قدریں فانوس خیالی نظر آنے لگتی ہیں۔ اور خیرو شر کا معیار تزویر اور دھوکا معلوم ہوتا ہے۔ یہ سچی تصویر عظیم بیگ چغتائی کی ضرور ہے مگر اس سے قاری کا سانس رکنے لگتا ہے۔ ایوب نیکی کا ایک پیکر تھا۔ ایک دلچسپ لطیفہ اور ایک ارزاں نعمت جیسے پانی۔ اُس کا خاکہ بھی ایک نعمت ہے۔ رشید صاحب کا پروقار مزاح، اُن کی تحریر کی شگفتگی واقعات کی درو بست، شخصیت کی کشش، جہات کا فنکارانہ انعکاس اور سب سے زیادہ مصنف کا شفقتوں سے بھرا ہوا قلم، اُس کو ایک عام آدمی دکھاتے ہوئے بھی حد درجہ دلکش اور محبوب بنا دیتا ہے۔ وہ اللہ کے پاس پہنچتا ہے اور گریہ ہمارا گلوگیر ہو جاتا ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خاکوں میں کچھ مبالغہ آمیزی ہے، وہ ہیرو پرستی کے قائل ہیں، وہ کمزوریوں پر سے سارے پردے نہیں اٹھاتے، وہ سوانحی معلومات نہیں لکھتے۔ وہ شخصیت کے علمی و ادبی کارناموں سے مفصل بحث نہیں کرتے۔ وہ تصویر کا اصل چہرہ پیش کر کے ذاتی تاثرات بھی بیان کر دیتے ہیں اور ایسی کئی کوتاہیاں گنائی جا سکتی ہیں۔ مگر پھر بھی آج تک وہ اردو کے سب سے بڑے خاکہ نگار ہیں۔ اور حق تو یہ ہے کہ حالی بعد انہوں نے ہی خاکے کو عام دلچسپی کی چیز بنایا۔ آزاد کے اسلوب

کا جادو اب ٹوٹ چکا تھا۔ فرحت کا انداز دلکشی کھو چکا تھا۔ اور اب ایک ایسے زندہ اسلوب کے ساتھ نیا فنکار سامنے آیا جو صدیوں یادگار رہے گا اور جو اردو ادب کی دھول اڑاتی راہوں میں ایک فرحت بخش چمنستان کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس میں مسرت و بہجت ہے، ہنسی مزاح ہے، درد و غم اور زندگی کا کیف و کم ہے۔ اور سب سے بڑھ کر روحانیت کو رفعت بخشنے بخشنے والی بیکراں شرافت ہے۔ رشید صاحب زندگی میں چند اقدار کو خیر اور باقی کو شر سمجھتے ہیں۔ ان کے ہاں زندگی ایک مقدس فریضہ ہے، بے نتھ کا بیل نہیں کہ جدھر منہ آئے، بگٹٹ بھاگا چلا جائے اور اسی زندگی کی دلاویز نغمگی ان کے خاکوں میں ہے۔ گنج ہائے گرانمایہ اور چند ہم عصر کے علی الترتیب دوسرے اور تیسرے ایڈیشن کی اشاعت (۱۹۵۰ع) سے دو سال قبل (اور یقیناً پہلی اشاعت کے کچھ عرصہ بعد) ۱۹۴۸ع میں کتب پبلشرز لمیٹڈ بمبئی نے ''نئے ادب کے معمار'' کے عنوان سے جدید ادیبوں کے خاکے شائع کرنے کا ایک سلسلہ شروع کیا۔ انہوں نے اعلان تو پچیس کتابچوں کے ایک سیٹ کی اشاعت کا کیا تھا۔ لیکن یا تو وہ سب شائع نہیں ہوئے یا پاکستان میں نہیں پہنچے۔ بہر کیف ہمارے ملک میں صرف پانچ کتابچے آئے: دیوندر ستیارتھی از ساحر لدھیانوی، اسرارالحق مجاز از عصمت چغتائی، ساحر لدھیانوی از کیفی اعظمی، عصمت چغتائی از منٹو، مخدوم محی الدین از سردار جعفری۔ ہر کتابچہ ساٹھ ستر صفحے کا ہے۔ اور ان حضرات کے خاکوں کے علاوہ ان کی اپنی تخلیقات کا ایک بالکل مختصر سا انتخاب بھی ان میں شامل ہے۔ منٹو نے عصمت کا جو خاکہ لکھا ہے۔ اس کے ہمراہ عصمت کا لکھا ہوا خاکہ دوزخی بھی ہے اس کی مسلمہ اہمیت کے پیش نظر بہتر یہ ہے کہ پہلے اسی کا جائزہ لیا جائے۔

''دوزخی'' عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ ہے۔ اس خاکے کو عام طور پر اردو کا بہترین خاکہ سمجھا گیا ہے۔ اس کی تکنیک

کرداری افسانے کی سی ہے۔ یہ خاکہ منٹو کے خاکوں کی طرح سچ مچ کا افسانہ تو نہیں لگتا۔ مگر افسانے اور خاکے کے بین بین ضرور ہے۔ اس کا انداز بیان چبھتا ہوا اور زاویہ نظر انوکھا ہے۔ ''دوزخی''میں فن اپنی تکمیل کی سرحدوں سے ذرا ہی ادھر رہا ہے۔ عظیم بیگ کے تن و دل و جاں کا بھرپور مرقع اس میں موجود ہے۔ ان کی شکل و صورت اور جسمانی صحت سے لے کر نفسیات کی اتھاہ گہری الجھنوں اور گھر کی ادنٰی مصروفیتوں سے لے کر ادبی تخلیقات کے پس منظر اور پیش منظر تک ہر چیز پگھلے ہوئے سونے کی طرح جھلکتی نظر آتی ہے۔ عظیم بیگ پیدا ہوئے تو اتنے نحیف کہ روئی کے پہلوں پر رکھے گئے۔ بڑے ہوئے تو انہیں دھوکہ باز اور مکار آدمی سے مل کر بڑی خوشی ہوتی تھی۔ کہتے تھے دھوکہ اور مکاری مذاق نہیں، عقل چاہیے ان چیزوں کے لیے۔ حدیثیں پڑھتے اور لوگوں کو بلا وجہ اڑا کر مزا لیتے۔ یزید کے مداح تھے۔ امام حسین کی شان میں ''بکواس'' کرتے (یہ عصمت کے الفاظ ہیں) جنت، دوزخ کو قصر صحرا یعنی لغویات کہتے۔ نیک نہیں تھے۔ بڑے جھوٹے تھے۔ سبھوں کو دکھ دیتے تھے۔ خود سوکھے سے تھے مگر چمکی کا شوخ ہیروان کا تمنائی جسم با ہمزاد تھا۔ دنیا میں بڑے دکھ جھیلے مگر سدا مسکراتے رہے۔ ان کا فن حقیقت کی عکاسی کرتا تھا۔ ایک افسانہ من و عن میراثن کی زبانی سن کر لکھا۔ غرض ان کی زندگی کا ہر پہلو اس خاکے میں جھلک دکھاتا ہے۔ ذہین قاری کو یہ احساس ہر فقرے پر ہوتا ہے کہ عظیم بیگ صاحب بہ حیثیت انسان مشکل سے ہی اچھے کہے جا سکتے ہیں۔ وہ نظریاتی اور عملی دونوں طور پر خیر کی ہر قدر کی (سوائے غم جھیل کر مسکرانے کے) نفی کرتے، منفیانہ اقدار کو سراہتے اور ان پر عمل کرتے۔ طرح طرح کے نفسیاتی امراض کی آماجگاہ تھے۔ معلوم نہیں وہ ایسے تھے یا نہیں، اس خاکے سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے باوصف عصمت کا نقطۂ نظر بہت

ہمدردانہ ہے۔ اور انہوں نے بھائی کی بر برائی کو کچھ یوں پیش کیا ہے کہ وہ دلکش لگنے لگتی ہے۔ عظیم صاحب کی حالت قابل رحم نظر آنے لگتی ہے۔ اور ان کی برائیاں کچھ ایسی نہیں کھٹکتیں لیکن سوال یہ ہوتا ہے کہ اگر کسی شخص کی کمزوری کو یوں ریشمی غلافوں میں لپیٹ کر پیش کیا جائے تو اس سے فن کی تو تو شاید خدمت ہو جائے مگر انسانیت کے چہرے پر تو کالکھ بھر جاتی ہے۔ میں نے بار بار اس خاکے کو پڑھا اور عظیم بیگ صاحب کی تمام منفیانہ کاروائیوں، حتیٰ کہ آخری دنوں میں گھر والوں کو لڑانے بھڑانے اور اس پر خوش ہونے کی صرف ایک وجہ جواز کا سراغ لاتا ہے—اور وہ یہ کہ وہ کمزور جسم لے کر پیدا ہوئے۔ لیکن اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ اگر فطرت کسی شخص کو جسمانی صحت اور حسن صورت کی دولت دینے میں فیاضی سے کام نہ لے تو وہ خیر کی ہر قدر کا منکر ہو جائے اور نیکی کے تمام اصولوں سے بغاوت کر دے۔ عظیم بیگ کو کمزور صحت کے علاوہ زندگی میں باقی جتنی بھی تکالیف پہنچیں، یعنی اس خاکے میں بیان شدہ تکالیف، وہ سب ان کی اپنی پیدا کردہ تھیں۔ مذہبی معاملات میں اکثر چھیڑ چھاڑ جس کا انتہائی مظاہرہ سوختۂ یک جہاں کتاب ''امہات الامتہ'' کی دوبارہ اشاعت کی صورت میں ہوا۔ اور جس کا ذکر عصمت صاحبہ نے نہیں کیا۔ کیونکہ اس واقعے میں آ بیل مجھے مار کی گونج سنائی دیتی تھی۔ اس کے علاوہ دوسروں کو اذیت دینے کا رجحان جس کی شدید ترین صورت انہوں نے مرنے سے پہلے پیش کی۔ یہ سب ان کے اپنے ہی کارنامے تھے۔ ان کے اپنے ہی کارناموں کا یہ اثر تھا کہ وہ بستر مرگ پر پڑے تھے اور سب گھر والے ان سے نفرت کر کے دور بھاگتے تھے۔ ماں کہتی تھی میں نے سانپ جنا اور عصمت صاحبہ بہن ہو کر نہیں، انسان ہو کر کہتی ہیں کہ وہ چاہتی تھیں یہ جلد مر چکیں۔ اور وہ اس کیفیت کو پہنچے کہ چیونٹے ان کے زندہ بدن کو کاٹ کھانے جا رہے تھے مگر

پھر بھی وہ دل دکھانے سے نہ چوکتے تھے ۔ ان ساری اپنی خریدی ہوئی مصیبتوں کے باوجودوہ اگر فطرت سے ناراض ہوں یا اگر عصمت صاحبہ انھیں قابل رحم کہیں تو بڑے تعجب کی بات ہے—— ! انھوں نے خود بھی اپنے بھائی کے لیے دوزخ کی دعا مانگی اس میں مذہب کا توخیر خاصہ مذاق اُڑتا ہے لیکن پھر بھی بھائی سے بہن کی حقیقی محبت کا تو اندازہ ہوہی جاتا ہے ۔ انصاف یہ ہے کہ ''دوزخی'' کا خاکہ اعلیٰ فن کا نمونہ نہیں ہے ۔

ایک شخص کی خصوصیات ایسی بیان کرنا کہ ان کا مجموعہ معیار انسانیت سے فرو تر ہو اور پھر ان کو اس انداز میں بیان کرنا کہ وہ محبوب لگنے لگے ، فنی دیانت کے تو حسب حال نہیں ۔ اگر عیب لکھنے ہوں تو عیب بنا کر لکھنے چاہیں ۔

یہ صحیح ہے کہ اس میں افسانے سے زیادہ دلچسپی ہے ۔ لکھنے والے کی نگاہ بڑی دور رس ہے ۔ عیوب کا بیان بلا تکلف ہے ۔ تکنیک بہت عمدہ ہے ۔ انداز بیان بڑا دلکش ہے ۔ لیکن خاکے کا مقصد تو یہ ہے کہ جو شخص جیسا کچھ ہے ویسے ہی ہمارے سامنے آ جائے ۔ اور ایسا یہاں نہیں ہے ۔ یہاں تو خاکہ نگار نے بین السطور یہ کہنے کی زبردست کوشش کی ہے کہ یہ شخص قابل رحم ہے اور قابل محبت بھی اور جہاں اسکی طبیعت کے مزاج کا حال لکھا ہے، ایک ایک فقرہ میں اس کی عظمت کے تاثر کو مستحکم کرنے کی کوشش کی ہے ۔ وہ دوزخ میں بھی مسکرائے گا ۔ مسکرائے گا——خاکہ نگار ہمدرد نگاہوں سے عیوب کو دیکھتا ہے مگر ہمدردی ایسی تو نہ ہو کہ شخصیت کا تاثر ہی معکوس ہو جائے ۔ اس خاکہ میں یہی ہے اور اس پر سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں در پردہ انسانیت کے منافی اقدار کی تحسین کی گئی ہے ۔

''نئے ادب کے معمار'' کے سلسلے میں عصمت کا لکھا ہوا دوسرا خاکہ اسرارالحق مجاز سے متعلق ہے ۔ اس کے نصف اول میں

تو کالج کی لڑکیوں میں مجاز کی تصنیف "آہنگ" کی مقبولیت کا حال درج ہے۔ نصف آخر میں کچھ تو اس کی شاعری کے پس منظر کی طرف مبہم سے اشارے ہیں۔ یعنی اس کی ناکام محبت وغیرہ۔ آخر میں دو تین صفحوں میں مجاز سے اپنی تین ملاقاتوں کا حال لکھا ہے۔ یہ خاکہ نہیں مجاز سے متعلق ایک جذباتی مضمون ہے جس میں اس کی مقبولیت اور اس کی شاعری کے پس منظر کے علاوہ ایک آدھ بات اس کی زندگی کی بھی آ گئی ہے۔ علی سردا جعفری نے مخدوم محی الدین کا خاکہ دسمبر ۱۹۴۶ع میں لکھا تھا۔ جو اس سلسلے میں شائع ہوا۔ انہوں نے زیادہ تر ہندوستان میں اشتراکی تحریک کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے۔ کچھ غیر ملکی اشتراکی سرگرمیوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ جو اشتراکیت سے متعلق ہیں۔ حیدر آباد میں اس کی ہر دل عزیزی، اور اس کی بعض نظموں کی معاشرتی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ مخدوم کی شاعری کی بڑائی کے گیت ہیں، اس کی شخصی عظمت کی مدح سرائی ہے۔ اس کی سرگرمیوں کا قصہ ہے مگر شخصیت یا خاکہ؟ ع

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے۔

کیفی اعظمی نے ساحر لدھانوی کی زندگی کے المیے کی داستان لکھ کر اس کی افسردگی کی تصویر کھینچی ہے۔ اور اس کی شاعری پر اس کا انطباق کیا ہے۔ شخصیت اور شاعری کو آئینہ یک دیگر بنایا ہے۔ مگر یا تو ایسا ہے کہ ساحر کی زندگی کا ایک ہی رخ ہے۔ یا کیفی اعظمی دوسرے رخ دکھانے سے قاصر رہے ہیں۔ بہر کیف تصویر میں فقط ساحر کی ناکام تمناؤں اور مزدور محبت کے سوا دوسرا کوئی رنگ نہیں بھرا گیا۔ ان کی قسمت کے حزینہ نغموں کی لے سنائی دیتی ہے جو شخصیت اور شاعری کے نور و ظل میں گم ہوتی، ڈوبتی اور کھو جاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہی کیفی صاحب کا مضمون ہے دلفریب مگر بہت تشنہ۔

ساحر لدھانوی نے دیوندر ستیارتھی سے اپنی چند ملاقاتوں کا چال اس طرح بیان کیا ہے کہ ان سے ستیارتھی کی پوری زندگی روشنی میں آ جاتی ہے۔ ستیارتھی کی زندگی بھر کی قربانی، بستی بستی، نگری نگری گھوم کر ہندوستان کی تمام زبانوں کے گیت جمع کرنے کے لیے جس استقلال، پا مردی اور ایثار کی ضرورت تھی۔ اس کا پورا ثبوت انھوں نے دیا۔ ساحر نے ان کے مزاج، ان کی افتاد طبع اور ان کے جذبات و احساسات کا جائزہ لیا ہے۔ اور چند مختصر سے صفحات میں نفسیاتی تجزیہ کامیابی سے کیا ہے۔ ستیارتھی نے ساری عمر دیہاتوں کی خاک چھاننے میں صرف کی تو اب شہر کی مطلا زندگی میں پر تکلف دعوتوں میں لغزشیں کر جاتے ہیں۔ لوگ ان کی سنیاسیوں کی سی شکل دیکھ کر ادب سے ملتے ہیں۔ تو وہ افسوس کرتے ہیں۔ اور بے تکلفی کی فضا چاہتے ہیں۔ لڑکیاں ان سے ملتے وقت شرماتی نہیں۔ اور انھیں شفیق باپ سمجھتی ہیں۔ وہ کچھ اور بات چاہتے ہیں۔ اسی غرض سے انھوں نے بالوں سے نجات بھی حاصل کی۔ مگر یہ تجربہ نا کام رہا۔ جس کا ثبوت شاعرہ والا قصہ ہے جو ساحر نے سنایا۔ چنانچہ ستیارتھی نے پھر کیس بڑھا لیے۔ ساحر کی زبان سست رو ہے اور ڈھیلی ڈھالی۔ خاکے کو افسانوی رنگ دینے کی کوشش کی ہے مگر خاکے میں وہ سحر آگیں فضا نہیں جس کی ستیارتھی کی شخصیت مقتضی تھی۔

عصمت چغتائی کا خاکہ منٹو نے لکھا ہے۔ اس خاکے کا الگ سے جائزہ لینے کی بجائے بہتر ہو گا کہ منٹو کے فن خاکہ نگاری پر بہ حیثیت مجموعی تنقیدی نظر ڈال لی جائے۔

جون ۱۹۵۲ء میں سعادت حسن منٹو کی کتاب گنجے فرشتے شائع ہوئی۔ جس میں مصنف نے خاکہ نگاری کے تمام مروجہ اصولوں سے الگ اپنی ایک تنہا راہ نکالی۔ اس نے خاکے کو بھی ایک کرداری افسانے کی طرز پر لکھا۔ وہی اسلوب، وہی کہانی کہنے کی سی طرز،

ویسے ہی مکالمے اور اسی طور کی ترتیب واقعات۔ ان خاکوں کی نمایاں ترین خصوصیت افسانے کا سا تجسس (Suspense) ہے۔ اول تو شخصیتوں کا انتخاب ہی ایسا ہے کہ ان کی نجی زندگیوں کے متعلق ایک خاص نوعیت کا تجسس طبیعتوں میں پایا جاتا ہے جو عام ادباء شعراء کے متعلق نہیں ہوتا۔ مثلاً قائداعظم، فلمی ایکٹر اور ایکٹریس، آغا حشر، عصمت چغتائی وغیرہ۔ ان سب کی ایک خاص نوعیت کی شہرت کے باعث ان کی باقی زندگی جاننے کی خواہش عام طور پر پائی جاتی ہے۔ پھر منٹو نے ان کے متعلق اپنی معلومات کو جس طرح خاکے میں استعمال کیا ہے۔ اس سے جاسوسی کہانیوں کی طرز کا تجسس اور کھوج کا جذبہ قاری کے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے۔ خاکوں کا آغاز ہی تجسس آمیز بات سے ہوتا ہے مثلاً قائداعظم کے خاکے میں آزاد ڈرائیونگ نہیں جانتا اور قائداعظم کے ”ضرورت ڈرائیور“ کے اشتہار دینے پر ڈرائیوروں کے انٹرویو میں امیدوار بن کر فقط انہیں دیکھنے کے لیے پہنچ جاتا ہے۔ تجسس ہر لمحہ بڑھتا جاتا ہے۔ اور وہاں پہنچ کر شدت اختیار کر لیتا ہے۔ جہاں اسی اناڑی آزاد کو قائداعظم منتخب کر لیتے ہیں۔ اسی طرح عصمت کا حال کسی صاحب کے اس استفسار کے ذکر سے ہوتا ہے کہ عصمت نے آپ سے (منٹو سے) شادی کیوں نہ کی؟ ادھر لوگ عصمت سے پوچھتے ہیں: آپ نے منٹو سے شادی کیوں نہ کی؟ ان دلچسپ سوالات سے کہانی شروع ہوتی ہے۔ نرگس کے حال میں منٹو کی بیوی اور سالیوں کا نرگس کو اپنا نام بتائے بغیر ٹیلی فون کیا کرنا اور بالآخر گھر بلانا۔ پری چہرہ نسیم بانو کے متعلق معلومات قلم روک کر بتانا وغیرہ یہ سب امور ہی تجسس کو جنم دینے والے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر شخصیت سے واقفیت پیدا کرنے میں منٹو کو تجسس آمیز واقعات پیش آئے ہوں۔ ایسے چھوٹے موٹے تجسس تو ہر شخص کو جاننے کے دوران پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن

انھوں نے اپنی افتاد طبع اور خاص مزاج کے تحت انتخاب ہی ایسے واقعات کا کیا ہے، جس کا نتیجہ یہ تجسس ہے۔ وہ ان تمام شخصیتوں کی زندگیوں سے چن چن کر ڈرامائی موقعوں (Dramatic Situations) کو خاکوں میں سجاتے ہیں۔

ان کے خاکوں کی ایک اور خصوصیت تحیر ہے۔ وہ ہر شخصیت کے گرد ایک ہلکا سا تحیر کا ہالہ بن دینا چاہتے ہیں۔ مثلاً قائداعظم کے خاکے میں آزاد کے عمل اور رد عمل کا تحیر، آغا حشر کے سلسلے میں فضلو کمہار کا بار بار ذکر اور بار بار اس کا یہ فقرہ دہرانا کہ:

"بڑھاپے کا عشق بڑا قاتل ہوتا ہے"۔

ایک محفل میں مختار بیگم کا پراسرار طور پر آنا اور حشر کی محفل کے سامنے سے گزر کر کمرے میں چلے جانا۔ اختر شیرانی کے مضمون میں شیراز ہوٹل میں جہاں اختر کچھ دنوں کے لیے ٹھہرے ہوئے تھے، ان کی عدم موجودگی میں ایک برقعہ پوش خاتون کا تانگے پر آ کر اختر کے بارے میں پوچھنا اور پھر اپنا نام بتائے بغیر چلے جانا اور پھر ایک بار دوبارہ آنا۔ میراجی کی پراسرار شخصیت کی نقاب کشائی نہ کرنا۔ بلکہ اور زیادہ پراسرار بنا دینا۔ ڈیسائی کی کندذہنی سے حیرت پیدا کرنا وغیرہ یہ سب چیزیں ان کے افسانوی خاکوں کو نیم رومانی، نیم جاسوسی اور اس لیے بے حد دلچسپ بنا دیتی ہیں۔

منٹو کے یہاں شخصیت کا مجموعی تاثر شروع ہی میں نظر آ جاتا ہے۔ بعد کے بیانات اور واقعات اور مکالمات سے اس تاثر کی کیفیت بدلتی نہیں بلکہ وہی شروع کی کیفیت زیادہ شدید ہوتی چلی جاتی ہے۔ قائد اعظم شروع کی چند سطور میں باوقار، آہن مزاج اور متین نظر آتے ہیں۔ آخر تک یہی تاثر برقرار رہتا ہے۔ البتہ لمحہ بہ لمحہ تیز تر ہوتا جاتا ہے۔ آغا حشر شروع میں خود سحر

اور کسی کی پروا نہ کرنے والے، ایک خاص انداز کی بے تکلفی والے ہپناٹسٹ قسم کے زور دار آدمی نظر آتے ہیں۔ قصے کے انجام تک یہی تاثر چلتا ہے۔ نرگس کا گھریلو پن، نسیم بانو کی اداس اداس شخصیت، ڈیسائی کی غباوت وغیرہ سارے تاثر منٹو شروع میں ہی پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے خاکہ مزاج کے اعتبار سے افسانے کے قریب تو آ جاتا ہے، مگر موضوع خاکہ کی ذات کے سارے زاویے نوکیلے ہو کر آف سیٹ کے حروف کی طرح واضح نہیں ہوتے۔ ایک دھند سی، ایک کہرا سا اور کچھ دھواں دھواں سی فضا رہتی ہے۔ فضا سے یاد آیا کہ منٹو کے ہر خاکے میں ایک فضا ملتی ہے۔ قائد اعظم کے ہاں توانائی اور سخت گیری کی فضا ہے۔ حشر کے ہاں ہپناٹزم کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ اختر کے یہاں فرزانگی و دیوانگی کی مشترکہ سرحد ہے۔ نرگس کے یہاں اعتماد، لاڈ، تکلف اور بے تکلفی کی دھوپ چھاؤں ہے۔ نسیم کے ہاں زرد زرد اُداسی۔ یہ فضا اور شخصیتوں کا یہ مجموعی تاثر اردو کے دوسرے اچھے خاکہ نگاروں کے ہاں نہیں ملتا۔ فرحت، عبدالحق، رشید احمد صدیقی اور شاہد احمد دہلوی کے خاکوں میں تاثر خاکے کے اختتام پر مکمل ہوتا ہے اور فضا ان معنوں میں بالکل ناپید ہے۔ عصمت چغتائی کے ''دوزخی'' میں فضا پیدا کرنے کی ایک نامکمل سی کوشش ہے۔

خاکے کے مروجہ اصولوں سے منٹو نے صرف شکل و شباہت ہی کو قابل التفات سمجھا ہے اور بعض لوگوں کے حلیے انھوں نے لکھے ہیں۔ منٹو کا منفرد انداز خاکہ نگاری کی تاریخ میں بہت قابل قدر اضافہ ہے۔ مگر قیاس یہ ہے کہ اس تکنیک کو صرف مشاہیر کے خاکوں ہی میں برتا جا سکتا ہے۔ کیونکہ قاری کی دلچسپی کے لیے تجسس کی تخلیق غیر معروف اور عام لوگوں کے حالات بیان کرتے وقت کارآمد ثابت نہ ہو سکے گی۔ کیونکہ اس صورت میں خاکے اور کرداری افسانے میں فرق کیا رہے گا۔ Suspense کا

واحد مقصد قصہ میں دلچسپی پیدا کرنا ہے اور اگر دلچسپی پیدا کرنے کا اس سے کوئی بہتر ذریعہ ہاتھ آ سکے تو وہ فن کے نزدیک زیادہ مستحسن ہے ۔

گنجے فرشتے کی اشاعت کے تین سال بعد منٹو کی دوسری کتاب دس خاکوں پر مشتمل ستمبر ۱۹۵۵ء میں 'لاؤڈ سپیکر' کے نام سے شائع ہوئی ۔ بنیادی طور پر تو اس میں بھی خاکے کی تکنیک وہی ہے جو گنجے فرشتے میں ہے لیکن یہ خاکے اُن سے کسی حد تک مختلف بھی ہیں ۔ مثلاً یہ ویسا مکمل افسانوی مزاج نہیں رکھتے ۔ بعض خاکے عام مروجہ اصولوں کے مطابق ہیں ۔ مثلاً دیوان سنگھ مفتوں اور چراغ حسن حسرت کے خاکے ۔ نور جہاں کے خاکے میں نور جہاں کا ذکر تو برائے نام ہی ہے باقی اُس سے کسی نہ کسی طرح تعلق رکھنے والے واقعات اور چند غیر متعلق واقعات درج ہیں ۔ ڈرامائی موقعوں کو چن چن کر اس میں بھی پیش کیا گیا ہے ۔ ان میں سب سے کامیاب ستارہ کا خاکہ ہے ۔ اگرچہ ستارہ کی شخصیت کا صرف ایک پہلو باقی پہلوؤں پر چھایا ہوا ہے ۔ یعنی جہاں بھر کے مردوں کو ہڑپ کر جانے کا ہوکا ۔ لیکن فن کار نے اُس کو پیش یوں کیا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ اُس کی زندگی پر بھی یہی پہلو زیادہ محیط ہوگا ۔ چراغ حسن حسرت پر ایک مضمون ہے جو منٹو نے ایک محفل میں پڑھا اور حسرت نے سنا ۔ وہاں جو رد عمل ہوا اور جو جو حالات پیش آئے اُن سے حسرت کی نفسیات کی چند مزید گرہیں کھل گئیں اور چونکہ پہلے ان گرہوں سے واقف نہ تھے ۔ للہذا انہیں بھی مضمون کے تتمے کے طور پر لکھ دیا ۔ کیونکہ ایک ماہر فن کار کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے موضوع خاکہ کو پہلے خود اچھی طرح سمجھے اور پھر قارئین کو سمجھائے کہ وہ کیا ہے ؟ اس لیے یہ بھی ضروری سمجھا گیا ہے کہ جس شخص سے خاصی طویل ملاقات نہ ہو رہی ہو اور جس سے مدت کی شخصی واقفیت نہ ہو

اس پر اس فن میں قلم نہ اٹھانا ہی بہتر ہے ۔ منٹو اس معاملے میں اُردو کے محتاط خاکہ نگاروں میں آتے ہیں ۔ جنھوں نے بغیر شخصی واقفیت کے داستان طرازی نہیں کی ۔ اُن کے کل بائیس خاکوں میں صرف ایک خاکہ قائد اعظم کا ہے ۔ جن سے وہ ذاتی روابط نہ رکھتے تھے ۔ لیکن وہاں بھی فنی چابکدستی نے بیان میں کمزوری کا احساس نہیں پیدا ہونے دیا ۔

منٹو نے خاکے کے فن کو افسانوی تکنیک ، سس پنس ، فضا ، شخصیت کا مجموعی تاثر ابتداء میں ، عیوب و محاسن کا بے لاگ بیان اور کافی حد تک سائنٹیفک نقطۂ نظر دیا ہے ۔

۱۹۵۳ء میں ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر سی کتاب ”ملک ادب کے شہزادے“ شائع ہوئی ۔ اس میں ۳۳ شاعروں کے متعلق دو دو تین تین صفحے کے مضامین ہیں ۔ دیباچے میں اُنھوں نے کتاب کا مقصد یہ ظاہر کیا ہے کہ شاعر کے چہرے کے خد و خال ، حرکات و سکنات اور صورت و سیرت وغیرہ کو مد نظر رکھ کر اُس کی نفسیات کا تجزیہ کیا جائے اور اس تجزیے کی روشنی میں اُس کے کلام پر تنقید کی جائے ۔ اس سلسلے میں اُنھوں نے شاعر سے صرف پہلی ملاقات اور اُس کے تاثرات کو قابل اعتنا سمجھا ہے ۔ ان توضیحات کے بعد لکھتے ہیں :

> ”یہ کتاب نہ تو اُس انداز پر لکھی گئی ہے جو شوکت تھانوی کی شیش محل کا ہے ، نہ اس کی بنیاد میں صرف خاکے ہیں ، اور نہ محض سراپا نگاری ، نہ جذبات نگاری ، بلکہ ان سب کے امتزاج کا ایک نمونہ ہے ۔ جس کا مقصد صرف تنقید ہے ۔ جس سے شاعر بہ حیثیت فن کار انسان کے ذرا واضح طور پر سامنے آ سکے ۔“

اس نقطۂ نظر کے سامنے آ جانے کے بعد یہ ضرورت تو نہیں رہ جاتی کہ خاکہ نگاری کی بحث میں اس کا بھی تفصیلی جائزہ لیا جائے

لیکن چند باتوں کی کا ذکر ضروری ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے قریب قریب سبھوں کی شاعری کو اُن کی شکل و صورت، حرکات و سکنات اور انداز گفتگو کی روشنی میں پرکھا ہے۔ زیادہ سے زیادہ دور گئے تو گفتگو کے دوران شاعر نے جن خیالات کا اظہار کیا، اُن کا جائزہ لیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ طرز مطالعہ نقائص سے خالی نہیں اور کئی غلط فہمیاں پھیلانے کا موجب بن سکتا ہے۔ پھر جس انداز میں انھوں نے تاثر قائم کیے اور نتائج نکالے ہیں وہ زیادہ قابل اعتماد نہیں سمجھے جا سکتے اور شخصیت کے مطالعے کا یہ انداز زیادہ علمی اور بلند پایہ نہیں ہے۔ بعض جگہ تو تعجب ہوتا ہے کہ یہ نتیجہ کیوں کر نکلا۔ مثلاً احسان دانش پہلی ملاقات میں کھل کر بات نہ کرتے تھے۔ لہٰذا وہ کھل کر اپنا نظریہ شاعری بھی پیش نہ کر سکیں گے۔ ساحر کا قد اونچا تھا اس لیے اُن کی شہرت بھی اونچی ہو گی۔ وہ کسی قدر خمیدہ تھے اس لیے اُن کی شہرت کو بھی جھکنا پڑے گا۔ وغیرہ اور بعض باتیں بالکل تحصیل حاصل ہیں۔ جیسے اصغر گونڈوی تصوف کی باتیں کرتے تھے۔ لہٰذا وہ صوفیانہ شاعری کریں گے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین کا مشاہدہ ہمہ جہتی تو ہے مگر عمیق نہیں۔ اندریں حالات اس کتاب کا نفسیاتی مطالعہ زیادہ بالغ نظر اور زیادہ علمی نہیں ہے۔ البتہ یہ ہے کہ اس سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ خاکہ نگاری میں حلیہ اور حرکات و سکنات، آواز اور طرز گفتگو وغیرہ کا رشتہ ایک مخصوص حد تک فن کار کی تخلیقات سے ملایا جا سکتا ہے۔ مگر اس کے لیے بڑی احتیاط اور نفسیات کا عالم ہونے کی ضرورت ہے۔ جب کہ اعجاز حسین صاحب نے نفسیات سے زیادہ شغف نہ ہونے کا اظہار خود کر دیا ہے۔

اس کے بعد جنوری ۱۹۵۵ء میں رسالہ ''نقوش'' لاہور کا شخصیات نمبر نکلا۔ اس میں ۸۲ بلند پایہ ادیبوں اور شاعروں کے خاکے اُن کے قریبی احباب سے لکھوا کر شائع کیے گئے ہیں۔ چار

مضمون لاہور، دہلی، لکھنؤ اور حیدر آباد کی ادبی شخصیتوں کے مختصر جائزے پر مشتمل ہیں۔ اس نمبر کا مقصد تو ان مشاہیر کی زندگی سے متعلق براہ راست مشاہدے کی معلومات اور قریبی لوگوں کی واقفیت پر مبنی حقائق و واقعات کا جمع کرنا تھا۔ یعنی مقصد خالصتاً وہی تھا جو خاکے کا ہوتا ہے۔ لیکن اس رسالے کے نصف سے کچھ کم مضمون تو نیم سوانحی ہیں اور خاکہ سے کسی قدر دور۔ چار پانچ مضمون شبلی، آزاد، شرر، سید سلیمان ندوی وغیرہ سے متعلق تو بالکل مختصر سوانح ہیں اور باقی صحیح خاکے۔ اول الذکر دونوں قسموں کو چھوڑ کر صرف صحیح خاکوں کا جائزہ لیں تو احساس ہوتا ہے کہ بیشتر خاکہ نگروں نے جدید اصولوں کو زیادہ پیش نظر نہیں رکھا۔ مضمونوں کی زیادہ تعداد خالص تعارفی انداز رکھتی ہے۔ انہوں نے مصنف کی جیتی جاگتی، بولتی چالتی شخصیت ہمارے سامنے پیش کرنے کی بجائے بیانیہ انداز میں اُن کا تعارف کرا دیا ہے۔ یعنی وہ ایسے ہیں اور ویسے ہیں اور ان چیزوں کو پسند کرتے ہیں اور اُن کو ناپسند۔ اُن کی عادات و اطوار، مزاج وغیرہ کے متعلق فقط اپنا بیان دے دیا ہے۔ یہ مضمون اس انداز میں لکھے گئے ہیں کہ اگر ایک صدی بعد بھی کوئی شخص خشک سوانح عمریوں پر بنیاد رکھ کر مضمون لکھنا چاہے تو ایسا مضمون لکھ سکتا ہے۔ ان میں ذاتی مشاہدے، شخصی روابط اور زندگی کو قریب سے دیکھنے والے مبصر کی سی کوئی بات نظر نہیں آتی۔ اس قسم کے تعارفی مضامین میں اقبال، قرۃ العین، فرحت اللہ بیگ، تسنیم سلیم چھتاری، ذاکر صاحب، مرزا محمد سعید دہلوی، زور، اثر لکھنوی وغیرہ کے متعلق لکھے گئے مضامین نمایاں ہیں۔ بعض حضرات نے اپنے موضوع کی فقط اس حیثیت ہی کو پیش نظر رکھا ہے اور اس کی علمیت کے مختلف پہلو بے نقاب کیے ہیں اور کسی نے فقط اُن کے کارناموں پر تنقیدی یا محض توضیحی نظر ڈال لی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد، دتاتریہ کیفی، خواجہ حسن نظامی وغیرہ کے

خاکے ۔ محسوس یوں ہوتا ہے کہ ایڈیٹر کے خط سے یہ لوگ صحیح طور پر اندازہ ہی نہیں لگا سکے کہ کسی گئی شخصیت کے متعلق کیا لکھنا ہے ۔ غالباً خاکہ نگاری کی غایت سے لا علمی کا یہ نتیجہ ہوگا ۔ بہر کیف فنی اعتبار سے اور خود نقوش کے اس نمبر نکالنے کے مقصد کے اعتبار سے نقوش کے نصف سے زیادہ مضامین سے مایوسی ہوتی ہے ۔ کامیاب مضامین میں جہاں تک میرا خیال ہے ۔ سب سے عمدہ مضمون فراق گورکھپوری کے متعلق لکھا گیا ہے جو مجتبیٰ حسین صاحب کا ہے ۔ انھوں نے خاکے کو نیم رومانی ، نیم المیہ افسانے کے قریب پہنچا دیا ہے ۔ رومان پرور فضا ، شعریت کا گنجینہ زبان اور اداس نغموں کی سی موسیقیت اس خاکے کو حسن کا پیکر بنا دیتے ہیں ۔ انداز بیان غیر معمولی طور پر دلفریب ہے ۔ لیکن کہیں بھی یہ مقصود بالذات بن کر نہیں رہ گیا ۔ مقصود ہر جگہ فراق کو دیکھنا دکھانا ہے اور اس میں فراق کی زندگی کے کم و بیش تمام پہلو آ گئے ہیں اور ہر پہلو کے تذکرے کو اتنی ہی جگہ دی گئی ہے جتنی غالباً فراق صاحب کی زندگی میں ہو گی ۔ اس خاکے کا بڑا حسن یہ ہے کہ اس میں فراق صاحب کی پرسوز شخصیت کو پیش کرنے کے لیے اور موت اور زندگی کے اس مجسم رچاؤ کا مکمل نقشہ دکھانے کے لیے اُن کے قابل ترین جواں مرگ شاگرد اشرف علی کو جو ایک حادثے میں مرے تھے اس خاکے کا کینوس بنایا گیا ہے اور اُس کا ذکر کرنے کے بہانے فراق صاحب کی شخصیت کو اُبھارا ہے ۔ اُن کی دکھ بھری زندگی ، اُن کا تڑپ کو سکون بنا دینے کا انداز ، اُن کی ذات کی موسیقیت اور نغمگی ، اُن کا شخصی حسن و جمال ، اُن کی خود نگری ، اُن کی خوبیاں ، اُن کی کوتاہیاں ، پسند ، ناپسند ، مزاج ، سیلانِ طبع ، الغرض ہر شے اس آئینہ خانے میں جھلکتی ہے ۔ عام قاری ممکن ہے یہاں یہ محسوس کرے کہ فراق صاحب کے اس خاکے پر اُن کے علمی پہلو کا پرتو زیادہ گہرا ہے ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اُن کی زندگی میں بھی شاعری اور علم کا دخل دیگر

دلچسپیوں سے زیادہ ہے ۔ اس لیے کہ وہ ایسے زیادہ عملی آدمی نہیں ہیں ۔ بلاشبہ یہ خاکہ اردو کے معیاری خاکوں میں نمایاں مقام رکھتا ہے ۔ لیکن خود فراق صاحب نے جو خاکہ مجنوں صاحب کے متعلق لکھا ہے ۔ اس میں مجنوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی اپنی شخصیت کچھ زیادہ اُبھر آتی ہے ۔ اسی رسالے میں ''منٹو ماموں'' عنوان کا مضمون جو حامد جلال نے لکھا ہے ۔ بطور خاص قابل ذکر ہے ۔ اس کے مطالعے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خاکہ نگار کو اپنے ماموں سے بھی زیادہ فنی خلوص سے محبت ہے ۔ منٹو کو جیسا حامد صاحب نے پایا ہمیں بھی دکھایا ۔ مگر اُن کی نگاہ کی جذباتی عینک اپنے ماموں کو خوبصورت دیکھتی ہے ۔ منٹو کی شاہد بازی سے بنی صرف نظر ہے ۔ تاہم مضمون قابل قدر ہے ۔

لاہور ، دلی ، لکھنؤ اور حیدر آباد کی چند شخصیتوں پر جو مضامین ملتے ہیں ۔ اُن میں ہر شخص کا حال بہت مختصر ہے ۔ لیکن انہیں مضمونوں میں خلاف توقع زندہ تصویریں نظر آتی ہیں ۔ یہ تصویریں زیادہ پہلو دار نہیں ۔ ان میں مداحی یا تنقیص کا رنگ بھی نہیں اور اس طرز کے مضامین خاکہ نگاری کے باب میں بہر حال ایک اضافہ ضرور ہیں ۔ اس طرز سے نہ صرف چند حضرات کا حال یکجا آ جاتا ہے ۔ بلکہ اگر مصنف کوشش کرے تو ایک دور کی پوری ادبی زندگی سامنے بہار دیتی نظر آئے ۔ ''دلی کا ایک دور'' اور ''لکھنؤ کا ایک دور'' جو علی الترتیب شاہد احمد صاحب دہلوی اور شوکت تھانوی مرحوم کے مضامین ہیں ۔ اس سلسلے میں نقوش کے کامیاب ترین مضامین ہیں ۔ شاہد صاحب کا فن بہت پختہ ہے ۔ اور وہ چہرہ نویسی سے لے کر نفسیاتی تجزیے تک ہر وادی کے زیرک مسافر ہیں ۔ بیخود دہلوی میر باقر علی داستان گو ، خواجہ حسن نظامی ، ناصر نذیر فراق اور ان سب سے بڑھ کر مرزا چپاتی اس مضمون کے حسین و جمیل اجزا ہیں ۔ انہیں مرزا چپاتی پر اشرف

صبوحی دہلوی نے بعد میں ایک مفصل مضمون بھی لکھا ہے۔ جو غالباً نقوش کے اس نمبر کے بعد لکھا گیا۔ اُس سے جو تاثر مرزا چپاتی کا قائم ہوتا ہے، اُس کی ایک دھندلی شبیہہ یہاں چند سطروں میں رونمائی کرتی ہے۔

”لکھنؤ کا ایک دور“ میں شوکت تھانوی نے آدھے صفحے میں خواجہ عزیزالحسن مجذوب غوری سے ہماری ملاقات کرائی ہے۔ لیکن آخر میں نقوش کے شخصیات نمبر کی ایک فروگذاشت کا ذکر کیے بغیر چارہ نہیں کہ اتنی ضخامت کے باوجود اور دو جلدیں ہونے کے باوجود ان میں ایک مضمون بھی ”خاکہ نگاری“ یا جیسا کہ ایڈیٹر صاحب نے نمبر کا نام رکھا ہے، ”شخصیت نگاری“ کے فن کے بارے میں نہیں ملتا۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ کم از کم آٹھ دس مضامین ایسے ہوتے جن میں ایک آدھ فن خاکہ نگاری، ایک دو اُردو میں خاکہ نگاری کی مختصر تاریخ اور اگر مناسب ہوتا تو ایک دو مضمون انگریزی زبان میں خاکہ نگاری کے مختصر سے تنقیدی و تاریخی جائزے پر مشتمل ہوتے۔ مگر یہ سب نہیں اور اس کی کمی بہت کھٹکتی ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایڈیٹر نے خاکہ نگاری کے فن کو تو زیادہ قابلِ التفات نہیں سمجھا، البتہ جن مقاصد کو یہ فن پورا کرتا ہے۔ اُن کے حصول کے لیے مشاہیر کی زندگیوں کا ایک قابلِ قدر مرقع ضرور پیش کر دیا ہے۔

نقوش کے ساتھ ساتھ ایک دوسری کتاب منظر عام پر آئی ہے۔ دسمبر ۱۹۵۵ء میں عبدالمجید سالک نے یارانِ کہن کے نام سے بیس خاکوں کا ایک مجموعہ شائع کیا۔ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ”یہ کتاب آغا شورش کے تقاضے ڈالنے کی وجہ سے صرف چند روز میں لکھی گئی ہے“

اس لیے قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ قلم برداشتہ لکھی جا رہی ہے۔ پہلے چار مضمون مولانا محمد علی، شوکت علی

علامہ اقبال اور ابوالکلام کے بارے میں تو بے جان انداز تحریر اور حقائق کے بے ربط بیان کی وجہ سے قابل اعتناہی نہیں۔ بعد کے مضمونوں میں روانی آ گئی ہے۔ مگر سالک صاحب کے خاکوں میں کوئی ایسی بات نہیں جسے منفرد کہا جا سکے۔ اور جس کا بطور خاص ذکر کیا جائے۔ ایک بات یہ ہے کہ انھوں نے خاکے میں ہر نیا واقعہ یا نئی خصوصیت شروع کرنے سے پہلے اس کا عنوان قائم کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر خاکے کا خلاصہ انھیں تین چار عنوانوں سے معلوم کیا جاسکتا ہے۔ عبدالمجید سالک نے اس بات کی کوشش بھی نہیں کی کہ ان یاران کہن کی پوری شخصیت کی دھوپ چھاؤں متنوع واقعات اور ان کے عادات و اطوار، شکل و شمائل وغیرہ کے ذکر سے دکھائی جائے۔ ان کو جو بات یاد آتی گئی ہے، لکھتے چلے گئے ہیں۔ یا اگر کسی شخص سے وابستہ آٹھ دس بڑے بڑے دلچسپ واقعات ذہن میں محفوظ ہیں تو سارے کے سارے بغیر کسی انتخاب کے لکھ دیے ہیں۔ انتخاب نہ کرنے اور فقط دلچسپ واقعات لکھ دینے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بیان تو خاصا دلچسپ اور پر تفنن ہو گیا ہے، لیکن بیچاری شخصیت کا قافیہ کیچڑ ہوگیا ہے۔ مولانا گرامی کی کیفیت جذب کے آٹھ واقعات لطف لے لے کر لکھے ہیں۔ دلچسپی بہت ہے۔ لیکن جو مجموعی تصویر بنتی ہے وہ ایک خاصے پاگل اور مجنوں کی ہے۔ خاکے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ کسی کی بد حواسی یا عقلمندی، بہادری یا بزدلی، تدبر یا حماقت اور علمیت یا جہالت وغیرہ کسی ایک صفت کو ظاہر کرنے والے چند واقعات کو جمع کر دیا جائے۔ اس کتاب میں اکثر جگہ یہی ہوا ہے ہر شخص کسی ایک خصوصیت سے سر تا سر بھرا ہوا ہے اور باقی سے عاری۔ یہاں مجھے جرمن مفکر فریڈ رش ولہلم نطشے کا ایک فقرہ یاد آتا ہے۔ اس نے اپنی کتاب ”بقول زر دشت“ میں زردشت کی زبانی کہلوایا ہے کہ:

> ''جب سے میں انسانوں کے درمیان ہوں مجھے کم از کم یہ دکھائی دیا ہے۔ اس کی ایک آنکھ ندارد ہے، اس کا ایک کان اور تیسرے کی ٹانگ۔ ایسے لوگ بھی ہیں جن کی ہر چیز ندارد ہے۔ اور ایک چیزبا افراط موجود ہے۔ لوگ ـــــ جو کچھ نہیں سوائے ایک بڑی آنکھ کے یا ایک بڑے منہ کے یا ایک بڑے پیٹ کے یا کسی اور چیز کے''۔

اس کتاب کے افسانوں کا یہی حال ہے۔ اور یہ جیتے جاگتے انسان نہیں بلکہ زیادہ تر کسی ایک وصف کے مجسم پیکر نظر آتے ہیں۔ جہاں کہیں چند مضمونوں میں مختلف خصائص کا ذکر آیا بھی ہے تو وہ اجزاء ایک کل کی تشکیل کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ یعنی مختلف تاثرات ایک مجموعی تاثر کے قالب میں نہیں ڈھل سکتے۔

خاکوں کی ایک دلچسپ کتاب **اشرف** صبوحی دہلوی کی تصنیف ''دلی کی چند عجیب ہستیاں'' ہے، جو پندرہ مضامین پر مشتمل ہے۔ سن ستاون کی مظلوم تحریک آزادی کے بعد کے زمانے میں دہلی میں کہیں کہیں جو پرانے لوگ یادگار ماضی رہ گئے ان کے حالات بیان کیے گئے ہیں۔ یہ اردو میں پہلی کتاب ہے، جو تمام تر غیر معروف لوگوں کے خاکوں پر مشتمل ہے۔ یوں اس کتاب میں پندرہ انسانوں کے مرقعے ہیں۔ لیکن در حقیقت اس کتاب کے ذریعے اس عہد کی تہذیب کے مختلف نقوش کو محفوظ کیا گیا ہے۔ اس زمانے کی روا داری، پاس وضع، شرافت اور ان کے متوازی لہو و لعب، پتنگ بازی، اس کے داؤ پیچ، پتنگوں کی قسمیں، پتنگ بازی کے میلے، بٹیر بازی، مرغ بازی، پیراکی اور پیراکی میں عجیب و غریب ہنرمندیاں، مختلف پکوانوں میں نئی نئی اختراعیں اور مہارتیں، لباس کی جملہ اقسام، سماجی طبقوں کی تفاصیل، اور ان کے احترام و وقار کی درجہ بندی، زبان اردو کے طبقاتی مدارج،

شعر و شاعری کی حیثیت ، قلعۂ معلیٰ کی صد رنگ زندگی ، ہنسی چہلیں ، شہزادوں کے عجیب عجیب نام رکھنا ، نئے نئے لفظ ایجاد کرنا ، چھوٹی چھوٹی دلچسپیوں میں غلو کرنا ۔ الغرض اس مرحوم تہذیب کے تمام پھول اور کانٹے اس کتاب کے دامن میں محفوظ ہیں ۔ موضوعات خاکہ اکثر و بیشتر عوامی فنکاروں کے نمائندے ہیں ۔ مٹھو بھٹیارا ، گھمی کبابی ، ملن نائی ، گنجے نہاری والے ، میر ٹوٹرو ، میاں حسنات وغیرہ ۔ ان میں نائی اور ٹوٹرو کو چھوڑ کر باقی سب کسی نہ کسی طرح کھانے پکنے سے تعلق رکھتے ہیں ——کھانا پکنے کی اختراعوں کا اس قدر ذکر ہے کہ محسوس ہوتا ہے اس وقت دلی والے اپنی ساری ذہانتوں کو کھانا پکنے میں صرف کر رہے تھے ۔ زندگی کے اعلیٰ مقاصد اس تہذیب میں جاں بہ لب نظر آتے ہیں ۔ اور اس لیے خود یہ تہذیب نزع کی حالت میں تھی ۔ لغویات کو مقاصد حیات بنا لیا گیا تھا ۔ اور معمولی چیزوں کو غیر معمولی اہمیت دے دی گئی تھی ۔ یہ ساری باتیں بڑی تفصیل سے اور بڑی چابک دستی سے خاکوں میں انسانوں کے واسطے سے بیان کی گئی ہیں اور اس لحاظ سے یہ کتاب اس عہد سے متعلق ایک تہذیبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے ۔ شخصیتیں اگرچہ سب کی سب بڑی دلچسپ اور واقعی عجیب و غریب ہیں لیکن مصنف بار بار شخصیت کو چھوڑ کر اس دور کی تہذیب اور دوسری ادھر ادھر کی باتیں کرنے لگتا ہے ۔ زبان بھی جگہ جگہ بذات خود مقصود بنتی محسوس ہوتی ہے ۔ یعنی مصنف تیز طرار فقرے لکھنے کی خاطر غیر متعلقہ باتیں کیے چلا جاتا ہے ۔ لیکن پھر بھی شخصیتیں زندہ اور چلتی پھرتی ہمارے سامنے آ جاتی ہیں ۔ اس مقصد کے لیے انہوں نے مکالمے کی تکنیک استعمال کی ہے ۔ اکثر مضامین از اول تا آخر چند فقروں کو چھوڑ کر سارے کے سارے مکالمے ہی ہیں ۔ ان لوگوں کی ہیئت کذائی ، ان کی جاندار

گفتگوئیں ، ان کی دلچسپ شخصی حیثیتیں ، ان کے فن ، ان کی عادات ، الغرض ہر بات دامن کش دل ہے۔ خواجہ انیس، ٹوٹے نواب ، نوکری کی تلاش میں انگریزوں کی کوٹھیوں پر جاتے اور دلچسپ مکالمے مہیا کرتے ہیں۔ میر باقر علی داستان گو کی محبوب شخصیت اور ان کی داستان طرازی کا کمال ، مٹھو بھٹیارے کے خستہ پراٹھے اور پر خلوص تعزیہ داری ، گھمی کبابی کے مشہور کباب اور قینچی کی طرح چلتی ہوئی تیز زبان اور زرگری بولی نیز اصول پرستی ، ملن نائی کا اناڑی پن اور جادو گری کی ڈینگیں ، مرزا چپاتی یعنی صاحب عالم مرزا فخر الدین ایک عظیم سلطنت کے ہبوط کا زندہ مرثیہ مگر زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی دلچسپی میں ہمہ تن مشغول۔ ماضی کا اندوہ رکھنے والے اور قلعۂ معلٰی کی سرگرمیاں اب تک نہ چھوڑنے والے ، گنجے نہاری والے کی نہاری ، میاں حسنات کا ایک ہی چیز سے بیسیوں ذائقوں کا سالن تیار کرنا ، بابو مٹکینا کی دائمی بیماری اور اس پر طویل تقریروں کی عادت۔ کوئی کردار ایسا نہیں، جو دلچسپیوں کی پوٹ نہ ہو۔ اشرف صبوحی نے بھی ان لوگوں کی زندگیوں کے وہی زاویے ہمیں دکھائے ہیں ، جن سے ہمیں دلچسپی ہو سکتی ہے۔ کیونکہ میرے خیال میں ایک غیر معروف شخص کا خاکہ لکھنے کی تین وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مصنف کو اس سے ”محبت“ ہے۔ دوسرے وہ کوئی ایسا غیر معمولی کردار رکھتا ہے کہ دوسروں کے لیے مثال اور ”قابل تقلید“ ہو سکے ، اور اس کا ذکر اس کے اوصاف کی وجہ سے کیا جائے۔ تیسرے اس میں کوئی اور ایسی بات ہو جو لوگوں کے لیے ”دلچسپی“ کا باعث بن سکے۔ اس کتاب کے عام انسانوں کا ذکر اسی دلچسپی والی خصوصیت کا مرہون ہے۔ اور چونکہ ایسا ہے ، اس لیے مصنف نے ان کی زندگی کے دوسرے گوشوں میں جھانکنے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ اشرف صبوحی کی زبان روزمرہ بول چال کی زبان سے بہت قریب ہے۔ روانی بہت زیادہ

ہے۔ فقرے تیز طرار، چست اور برجستہ ہیں۔ مکالمے برمحل ہیں۔ رفتار بیان اتنی تیز ہے کہ الاماں، دلی کی عوامی زبان کا لطف ہے مگر بعض جگہ زبان بول چال کے قریب ہونے کی بجائے بذات خود بول چال کی زبان بن گئی ہے۔ مکالموں کی حد تک تو اس کا جواز ہے لیکن جہاں مصنف خود واقعہ بیان کرتا ہے۔ وہاں مضمون کا ادبی وقار کسی قدر متاثر ضرور ہوتا ہے۔ بعد میں روزمرہ کے قریب کی زبان شاہد احمد دہلوی نے استعمال کی لیکن ان کے یہاں متانت برقرار رہتی ہے۔ مکالموں کو اشرف نے اتنی اہمیت دی ہے کہ اکثر و بیشتر تو شخصیت کا چہرہ مکالموں کے آئینے ہی میں نمایاں کیا ہے۔ مثلاً خواجہ انیس، میر باقر علی داستان گو وغیرہ۔ ان کے خاکے بہ حیثیت مجموعی ایک دلچسپ کہانی معلوم ہوتے ہیں۔ اور یہاں خاکے اور افسانے کے اجزاء کی بجائے خاکے اور کہانی کے اجزاء باہم پیوست نظر آتے ہیں۔ اور اسی وجہ سے یہ خاکے بھی اردو خاکہ نگاری کی پوری تاریخ میں اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں۔ اردو انسائیکلوپیڈیا مطبوعہ فیروز سنز میں خاکوں کے اس مجموعے کو افسانوں کا مجموعہ لکھا گیا ہے۔ جو صریحاً غلط ہے۔ کیونکہ مرزا چپاتی، میر باقر علی داستان گو اور میاں حسنات مشہور و معروف تاریخی شخصیتیں ہیں۔ اسی طرح دیگر غیر معروف فنکار اگر واقعی وجود نہ بھی رکھتے ہوں تو یہ خیالی خاکے کہلا سکتے ہیں، افسانے نہیں، کیونکہ افسانے کے فنی تقاضے یہ خاکے پورے نہیں کرتے۔

جولائی ۱۹۶۱ء میں ضیاء الدین احمد برنی نے عظمت رفتہ کے نام سے ۹۳ شخصیتوں کے مختصر حالات کا مجموعہ شائع کیا۔ اس میں ایسی شخصیتوں کی متحرک تصویریں شامل ہیں، جو کسی نہ کسی پہلو میں ہندوستان میں خاصی اہمیت کے مالک رہے ہیں۔ ان میں شاعر اور ادیب بھی ہیں، علما اور مدرس بھی، صحافی اور سیاست دان

بھی ، سرکاری افسر بھی ، الغرض ہر ممتاز شعبہ حیات کے افراد کا اس میں ذکر ہے ۔ شروع میں کتاب کے تعارف میں لکھا گیا ہے :

> ’’اس میں بعض بڑی ہستیاں ہیں جو اپنے زمانے میں منفرد تھیں ۔ ان کی صرف خوبیوں سے سروکار رکھا گیا ہے ۔ تا کہ موجودہ اور آنے والی نسلیں اثر پذیر ہوں ۔ یہ سوانح مختصر انداز میں تحریر کیے گئے ہیں ۔‘‘

یہ مضامین واقعی مختصر سوانح بھی ہیں اور عظمتوں کے تذکرے بھی ۔ ضیاء الدین کو جن رفتگاں سے کچھ ذاتی تعلق رہا ، کچھ ملاقاتیں ہوئیں ، ان کی شرافت ، نیکی ، پاس وضع ، حب الوطنی ، خدمت خلق ، بہادری ، دلیری اور ایثار وغیرہ کے اوصاف ہر جگہ نمایاں نظر آتے ہیں ۔ اس کتاب کے مطالعے سے ہندوستان کے ایک خاص دور کا نقشہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے ۔ شخصیتوں کا حال ان کی زندگی کی چلتی پھرتی تصویریں پیش کرنے کے اصول کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے ۔ مگر پھر بھی بعض کم اہمیت کے اشخاص پر زیادہ صفحے صرف کیے ہیں ۔ اور بعض عظیم الشان ہستیوں پر صرف چند صفحے ۔ علاوہ ازیں برنی کے اسلوب کی متانت ہر شخصیت کے چہرے پر متانت کا نقاب ڈال دیتی ہے ۔ راشد الخیری ، حسن نظامی، ڈپٹی نذیر احمد ، بیخود دہلوی ، حسرت موہانی وغیرہ کی ظرافت طبع اسی پردے میں پنہاں ہو گئی ہے ۔ ان کا اسلوب دھیما ، از اول تا آخر یک آہنگ اور کافی حد تک بے رس ہے ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ قصہ سناتے نہیں ، قصہ لکھتے ہیں ۔ اور اسی لیے زندہ تصویریں پیش کرنے سے قاصر ہیں ۔ نصف سے زیادہ شخصیات میں وہ اپنے ذکر کو جا و بے جا داخل کر کے مضمون کے لطف کو مجروح کر دیتے ہیں ۔ مثلاً علامہ محمد مارڈیوک پکتھال ، مسز سروجنی نائڈو ، رستم زماں گاماں پہلوان کے ذکر میں ۔

۱۹۶۲ء میں خاکوں کا ایک اور قابلِ قدر مجموعہ شائع ہوا ۔

یہ شاہد احمد صاحب دہلوی کا ''گنجینۂ گوہر'' ہے ۔ جس میں سترہ خاکے شامل ہیں ۔ شاہد صاحب کی آواز بڑی واضح انفرادیت رکھتی ہے ۔ خصوصاً ان کا اسلوب انھیں دوسرے تمام خاکہ نگاروں سے سے الگ کر دیتا ہے ۔ ان کا انداز بیان روزمرہ کی بول چال کے قریب ہے ۔ واقعات کا بیان براہ راست اور بے تکلف ہے ۔ رفتار بیان بہت تیز اور سبک ہے ۔ فقروں کی روانی آتش کے مصرعوں کے قریب پہنچ جاتی ہے ۔ اور محاورہ کا استعمال بڑا برمحل ہے ۔ اسلوب بہ حیثیت مجموعی اتنا دلکش ہے کہ خاکہ نگاری کا فطری انداز بیان یہی معلوم ہوتا ہے ۔ ان کی زبان بول چال کے قریب تو ہے ، مگراشرف صبوحی دہلوی کی طرح کبھی عین بول چال کی زبان نہیں بن جاتی ۔ ان کے یہاں ایک ادب پارے کی سی متانت اور اس کا وقار ہر لحظہ برقرار رہتا ہے ۔ البتہ بے تکلفی کی ایک خوشگوار فضا ضرور ملتی ہے ۔

چہرہ نویسی کے باب میں کوئی ان کا حریف نہیں ہے ۔ دوسروں کے لکھے ہوئے چہرے پڑھ کر آپ دھوکا کھا سکتے ۔ اس چہرے سے ملتی جلتی شکل پر اس خاص چہرے کا گمان کر سکتے ہیں ۔ مگر شاہد صاحب کا 'چہرہ' اگر کہیں ملے گا تو اسی خاص آدمی کی گردن پر ۔ جگر مراد آبادی کے حلیے میں ان کا چہرہ دیکھیے :

> ''کالا گھٹا ہوا رنگ ، اس میں سفید سفید کوڑیوں کی طرح چمکتی ہوئی آنکھیں ، سر پر الجھے ہوئے پٹے ، گول چہرہ ، چہرہ کے مقابلے میں ناک کسی قدر چھوٹی اور منہ کسی قدر بڑا ۔ کثرت پان خوری سے منہ اگالدان ، دانت شریفے کے بیج اور لب کلیجی کی دو بوٹیاں ۔ بھروان کالی داڑھی ایڈورڈ فیشن کی ، سر پر ترکی ٹوپی ؛ بر میں اچکن ، آڑا پاجامہ نیم ساق تک چوڑیاں پڑی ہوئیں ۔ پاؤں میں پیٹنٹ کی گرگابی ، بائیں ہاتھ میں ایک میانہ قد و قامت کا اٹیچی کیس ۔''

ایسے ابھرے ابھرے نقوش کی تصویر بنانے کے لیے فرحت اللہ بیگ کم از کم چار صفحے سیاہ کر ڈالتے ، محمد حسین آزاد آب حیات کا ایک بڑا صفحہ خوبصورت فقروں سے سجاتے ۔ ڈاکٹر عبدالحق اتنی جزئیات کا احاطہ ہی نہ کرسکتے ۔ رشید احمد صدیقی منہ ، دانت اور لب کلیجی کی دو بوٹیاں لکھنا غیر متین سمجھتے اور اس لیے اصل تصویر کشی سے قاصر رہتے اور منٹو اس چہرے کا مجموعی تاثر پیش کر دیتے ، مگر جزئیات بیان نہ کر سکتے ۔ یہ صرف شاہد صاحب ہیں ، جنہوں نے اس انداز میں ہمیں جگر سے رو برو کرایا ۔ شاہد صاحب کی چہرہ نویسی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ کم سے کم الفاظ میں تمام تر جزئیات زندہ و متحرک پیش کر دیتے ہیں ۔ غالباً وہ چہرہ نویسی کے فن کا باقاعدہ علم رکھتے ہیں ۔ چہروں کا یہی انداز میر ناصر علی ، بیخود دہلوی ، حسن نظامی میراجی، کیف دہلوی، مرزا محمد سعید، استاد بندو خاں اور جمیل جالبی وغیرہ کے خاکوں میں ہے ۔

فروری ۱۹۶۱ء میں رسالہ نقوش کے ایڈیٹر محمد طفیل صاحب کی کتاب "جناب" شائع ہوئی ۔ طفیل صاحب اول آخر خاکہ نگار ہیں ۔ "جناب" میں پانچ مبسوط خاکے اور سترہ مختصر مضامین مختلف لوگوں کے متعلق مصنف کے تاثرات یا کسی خاص ملاقات کے حال پر مشتمل ہیں ۔ جہاں تک مختصر مضمونوں کا تعلق ہے ، ان میں یا تو صرف شخصیت کے متعلق مصنف کے تاثرات ہیں ۔ ایک آدھ ملاقات کا حال یا اُس کی سیرت کے کسی پہلو کی طرف ہلکے سے اشارے ہیں ۔ لیکن قابل توجہ وہ پانچ خاکے ہیں جو شروع میں ہیں ۔ ان خاکوں میں بھی اگرچہ خاصی کشش ہے ، لیکن طفیل صاحب کی انفرادیت اُن کی دوسری کتاب "صاحب" مطبوعہ ۱۹۶۴ء میں زیادہ نمایاں ہے ۔ اس میں صرف سات خاکے ہیں : منٹو ، ندیم ، شوکت ، جگر ، فراق ، عابد علی عابد اور احسان دانش ۔

اس کے متعلق علامہ نیاز فتح پوری نے لکھا ہے -

’’ ’صاحب‘ کے چند مطبوعہ اجزاء دیکھ کر بڑا لطف آیا - یہ صرف چہرہ نمائی نہیں ، بلکہ گہرا نفسیاتی مطالعہ بھی ہے - جس میں پطرس کا مزاح ، شا کا نشتر ، آسکر وائلڈ کا (PARADOX) اور چسٹرٹن کی چٹکیاں ، سبھی کچھ موجود ہے -‘‘

محمد طفیل صاحب کا اسلوب واقعی مزاح آمیز ہے - نفسیاتی مطالعہ بھی ہے - چٹکیاں بھی اور پیراڈاکس بھی - ’’جناب‘‘ کے پانچ مکمل مضمونوں کو (یعنی مولوی عبدالحق، پطرس ، شکیلہ اختر اور مدیر نقوش کو) بھی پیش نظر رکھیں تو مجموعی اوصاف یہ سامنے ابھرتے ہیں کہ طفیل صاحب نے جس شخصیت کو خود جیسا پایا ، ویسا چہرہ دکھانے کی کوشش کی ہے - بعض لوگوں سے اُن کی ملاقات بالکل نہ ہونے کے برابر تھی مثلاً پطرس ، اختر ، جگر ، فراق وغیرہ سے ایک بار ملے یا دو تین بار ، اس سے زیادہ نہیں - ان ملاقاتوں کے مکمل حالات اور مجموعی تاثرات انھوں نے اپنے خاص اسلوب میں پیش کیے ہیں - جن لوگوں سے اُن کے روابط رہے (مثلاً خصوصاً منٹو) اُن کے خاکے بڑے جاندار ہیں - منٹو کا خاکہ اب تک غالباً اُن کا سب سے زیادہ کامیاب خاکہ ہے - اس میں منٹو کی نفسیاتی کیفیت مضمون کے درمیان اُبھرتی نظر آتی ہے -

بہ حیثیت مجموعی اُن کے خاکوں کی انفرادیت یہ ہے کہ اُن میں ایک بڑے ایڈیٹر کا زاویۂ نگاہ ملتا ہے اور مختلف مصنفوں کے ایڈیٹر سے تعلقات اور برتاؤ کی نوعیت روشنی میں آتی ہے - ایک ایڈیٹر اُن کی شخصیت کا کیا تاثر لیتا ہے اور وہ کیونکہ اس سے پیش آتے ہیں - یہ خاص انداز طفیل صاحب کا ہے -

شاہد صاحب کی دوسری بڑی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اشخاص کے عیوب و محاسن بےلاگ بیان کرتے ہیں۔ بے لاگ کہنے سے یہ مقصد ہے کہ تمام خوبیاں برائیاں بلا کم و کاست بیان کرتے ہیں اور

اس بیان میں وہ نہ خوبیوں پر اچھا یا برا رنگ چڑھاتے ہیں۔ نہ برائیوں پر۔ وہ رشید احمد صدیقی کی طرح صرف خوبیاں ہی نہیں دیکھتے۔ نہ وہ علی جواد زیدی کی طرح برائیوں کی وجہ جواز کسی فطری کمزوری میں ڈھونڈنے کے قائل ہیں۔ وہ عصمت چغتائی کی طرح برائیوں کو خوبصورت بنا دینے کی کوشش بھی نہیں کرتے۔ اُن کا عیوب و محاسن بیان کرنے کا بے لاگ انداز ویسا بھی نہیں جو منٹو کا ہے۔ یعنی معروضی اسلوب میں بغیر اپنا تاثر دیے لکھے چلے جانا۔ وہ عیب کو عیب کہتے ہیں۔ اور اپنا تاثر صاف ظاہر کرتے ہیں۔ میرا جی کا خاکہ انھوں نے کتنی ہمدردی سے لکھا ہے۔ مگر اُس کی کمزوریوں پر ایک قابل جراح کی طرح نہایت بےدردی سے نشتر چلائے ہیں خواجہ حسن نظامی، عظیم بیگ چغتائی، منٹو، بندو خاں، جوش وغیرہ سب کے ذکر میں یہ انداز قائم ہے۔ عیب جب عیب ہے تو اُس میں حسن کی رنگ آمیزی کیسی؟ شاہد صاحب کا یہی نظریہ ہے۔ اور خوبی ہے تو کیوں نہ تعریف کی جائے۔ یہ بھی شاہد صاحب کا نظریہ ہے۔ ان دونوں کا امتزاج کتنے متوازن انداز نظر کو جنم دے گا!

کہیں ایسا نہیں ہوا کہ موضوع خاکہ شخصیت پورے خاکے پر چھا جائے۔ شاہد صاحب کے ذاتی نظریات، معیارات خیرو شر تہذیبی اقدار جو انہیں عزیز ہیں، اور انسانیت کے دوسرے بلند اصول اُن کے ہاں قدم بقدم ملیں گے۔ اور یہی وجہ ہے کہ اُن کے خاکے رشید صاحب کے خاکوں کی طرح اس پہلو سے "ورائے شاعری چیزے دگر ہست" والی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ البتہ چند کوتاہیوں سے اغماض نہیں برتا جا سکتا۔ جگر صاحب کا مضمون بالکل مدافعانہ ہو گیا ہے۔ نگار کے جگر نمبر کا جواب معلوم ہوتا ہے۔ اور جوش صاحب کے مضمون میں وہ مغلوب الغضب ہو گئے ہیں۔ یہ دونوں مضامین یک طرفہ ہیں۔ ایک سیدھے ہاتھ کا، ایک اُلٹے ہاتھ

کا ۔ یہاں تک تو خیر تھی ۔ ایک دوسری بات ہے جو زیادہ کھٹکتی ہے ۔ وہ یہ ہے کہ کسی شخص کے خاکے میں اُس کے علاوہ جتنے لوگوں کا ذکر آیا ہے ۔ ایک آدھ تیز فقرہ کہہ کر اُس کو لتاڑتے چلے جاتے ہیں ۔

> ”حسرت (چراغ حسن) اپنی علمیت کا رعب سب پر گانٹھتے تھے“ (صفحہ ۱۴۹)

> ”اشک (اوپندر ناتھ) صرف دو ڈرامے لکھتا تھا اور وہ بھی رو رو کر ۔ پھر بڑی ڈھٹائی سے کہتا پھرتا تھا کہ جتنی تنخواہ مجھے ملتی ہے ۔ اُس سے زیادہ کے یہ دو ڈرامے میں نے لکھے ہیں ۔“ (صفحہ ۱۵۰)

> ”راشد (ن ۔ م) نے RHYME اور RYTHM پر ایک مختصر لکچر جھاڑنے کے بعد......“ (صفحہ ۱۵۱)

> ”اس سارے قضیئے میں تاثیرؔ (محمد دین) کے چہرے پر جو خباثت کی خوشی تھی، وہ دیکھنے کی چیز تھی۔“ (صفحہ ۲۲۳)

اس کے علاوہ اسی طرح برسبیل تذکرہ ٹیگور ، فراق اور ماہر القادری بھی تیکھے جملوں کی زد میں آئے ہیں ۔ یہ تنقیصی جملے خواہ کتنے ہی مبنی بر حقائق کیوں نہ ہوں۔ ان کا انداز ادب پارے کے وقار کو نقصان ضرور پہنچاتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ بحیثیت مجموعی گنجینۂ گوہر ”گنج ہائے گراں مایہ“ سے بہت دور رہ جاتی ہے ۔ گنجینۂ گوہر کا سب سے عمدہ خاکہ بیخود دہلوی کا ہے ۔

اب تک جتنے خاکہ نگاروں کا ذکر ہوا ہے اُن میں سے جنھوں نے مشاہیر کے خاکے لکھے ہیں ، اُن کے لکھنے کا محرک یا تو تعلق خاطر یا کسی کی فرمائش یا ایسی ہی کوئی اور بات تھی ۔ چنانچہ اس محرک کا اثر یہ ہوا کہ دوران تحریر وہی شخصیت پیش نظر رہی ۔ اُس کے بارے میں اپنے جذبات ، تاثرات ، معلومات کو فطری ترتیب میں لکھتے چلے گئے ۔ خاکہ نگاری کے فنی اصول و ضوابط

شعوری طور پر پیش نظر نہیں رکھے گئے ۔ علی جواد زیدی نے سب سے پہلے اس سمت التفات کیا ۔ اُن کی کتاب ''آپ سے ملیے'' اپریل ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی ۔ اس میں تیرہ خاکے ہیں ۔ دیباچے میں خاکے کے بعض فنی لوازمات کی طرف اشارے ہیں انھوں نے افراد کے انتخاب میں اس بات کا بھی التزام کیا ہے کہ اس کی عمر پچاس برس سے اوپر ہو چکی ہو تا کہ اُس کی شخصیت کو جو رنگ اختیار کرنا ہو، وہ کر چکی ہو ۔ کردار کی خوبیوں اور برائیوں کے سلسلے میں بھی اُن کا نظریہ متوازن ہے ۔ وہ لکھتے ہیں :

> ''نیکیوں کے تذکرہ میں بخل زر و مال کے بخل سے بھی بڑا گناہ ہے ۔ اور برائیوں کے اظہار میں اسراف قومی بیت المال کے غبن سے زیادہ سنگین جرم ہے ۔ ایک متوازن مطالعہ کے لیے دقت نظر کے ساتھ ساتھ وسعت نظر بھی لازمی ولابدی ہے ۔''

اور زیدی صاحب نے اس دقت نظر کا پورا ثبوت دیا ہے ۔ انھوں نے (جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں) ان شخصیتوں سے ہماری ملاقات کرائی ہے ۔ اور ملاقات اس طور کہ وہ اُن کا مطالعہ کرتے ہیں، اور ہم لمحہ بہ لمحہ خود کو ان کے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتے ہیں ۔ مطالعہ کا لفظ میں نے اس لیے کہا ہے کہ جس طرح کسی ادب پارے کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے اُسی انداز میں اُنھوں نے شخصیت کا جائزہ لیا ہے ۔ دلچسپ واقعات کا انبار نہیں لگایا ۔ اوصاف و عادات، دور رس نفسیاتی تجزیہ اور خصوصاً ان کی شخصیت کے حسین خد و خال اُبھارے ہیں ۔ زیدی صاحب ہر فرد کی کمزوریوں کو معاف کر دینے اور ہر حال میں محبت کرنے کے قائل ہیں ۔ بھگوتی چرن ورما ہر وقت اسکیمیں بناتے رہتے ہیں ۔ عمل کی نوبت کبھی نہیں آتی ۔ علی عباس حسینی اپنی تخلیقات دوسروں کو دان کر دیتے ہیں ۔ اقبال سہیل کی شیروانی پان کی پیک سے سرو چراغاں ہوتی ہے ۔ ڈاکٹر سید عابد حسین اللہ میاں کی گائے ہیں، وغیرہ ۔ مگر وہ ایسے ہیں تو کیا ہم اُن سے پیار نہ کریں ۔ زیدی

صاحب پھر بھی اُن سے پیار کرتے ہیں۔ وہ فن کے بتائے ہوئے خطوط پر شخصیت کی چولیں بٹھاتے چلے جاتے ہیں۔ اور غالب کے شعروں سے اور اُس کی خوبصورت ترکیبوں سے اور ہلکے سے مزاح کے ذریعے مضمون میں دلچسپی پیدا کر دیتے ہیں۔ اُن کے خاکے قاری کے دل میں شخصیت کے لیے محبت، ہمدردی اور عزت کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ اور وہ برائیوں کو کریدتے چلے جانے کے خلاف ہیں۔ یہ اگر جرم ہے تو وہ اقبالی مجرم ہیں! بھگوتی چرن ورما کچھ ایسے ہیں کہ ہلکی سی رنگینی، کچھ شیخ چلی پن، کچھ بحث طلبی، اور چند بے نام سے عناصر اُن کی شخصیت میں ہیں۔ علی عباس حسینی صلح کل، متوازن طبیعت، ادبی تخلیقات کے بارے میں لکھ لٹ ہیں۔ سید عابد حسین اگرچہ بڑے ماڈرن ہیں مگر خاصے قدیم بھی ہیں۔ وہ اللہ میاں کی گائے تو ہیں مگر جہاندیدہ۔ نیاز فتح پوری ایک گھیر دار دریا ہیں، جس کا کوئی اور چھور نہیں۔ یہ ویسے ادیب ہیں جو اپنی زندگی میں LEGEND بن جاتے ہیں۔ اور اسی انداز میں دوسری شخصیتوں کا مطالعہ ہے۔ انہوں نے رشید احمد صدیقی کی طرح صرف زندہ تصویریں ہی نہیں سجائی ہیں بلکہ اُن کے علمی و ادبی کار ناموں پر بھی اُچٹتی سی نظر ڈالی ہے۔ اُن کے خاکے تکنیکی لحاظ سے زیادہ مکمل ہیں۔ مگر اسلوب، ترتیب واقعات، دلچسپی، شخصیت کے عمیق مطالعے اور خاکے کے جمالیاتی اوصاف کے پیش نظر رشید احمد صدیقی صاحب ان سے منزلوں آگے ہیں۔

آخر میں چند ایسی کتابوں کا تذکرہ کر دینا بہت ضروری سمجھتا ہوں، جن کی خاکہ نگاری کے سلسلہ میں بڑی شہرت ہے۔ لیکن بنیادی طور پر وہ خاکہ نگاری سے مختلف ہیں۔ ان میں سب سے پہلی کتاب مولانا ابوالکلام آزاد کی عظیم تصنیف ''چیدہ شخصیتیں'' ہے۔ اسے خاکہ نگاری کے ضمن میں نہیں لایا جا سکتا۔ کیونکہ اس

میں عظیم انسانوں کی عظمتوں کا ذکر ہے نہ کہ اُن کی شخصیت کا خاکہ۔ اسی طرح شوکت تھانوی کی ''شیش محل'' میں مزاح نے مختلف مضامین کو خاکے کی صنف سے دور کر دیا ہے۔ اور شخصیت کا اصل چہرہ اس شوخ آئینہ میں کج نظر آتا ہے۔ رئیس احمد جعفری کی ''دیدو شنید'' میں ہر مضمون یا اختصار کی بھینٹ چڑھ گیا ہے یا اُن کے PSEUDO POETIC اسلوب بیان کی نذر ہو گیا ہے۔ اسی طرح چراغ حسن حسرت کی ''مردم دیدہ'' غلام احمد فرقت کی ''ناروا'' اور حکیم احمد شجاع کی ''خون بہا'' کو بھی میں نے قابل التفات نہیں سمجھا۔ قارئین کو بہر حال اختلاف رائے کا حق حاصل ہے۔

اردو زبان میں خاکہ نگاری کی مختصر سی تاریخ ہے اور گو اس میں فنی جمالیاتی، علمی، ادبی اور معلوماتی اعتبار سے بڑا گراں بہا سرمایہ مل جاتا ہے، مگر ابھی یہ صنف مزید توجہ کی طلب گر ہے، تخلیق کاروں سے بھی اور تنقید نگاروں سے بھی۔

١٩٦٥

میر تقی اور میر درد ـــ ایک نئے زاویے سے

بعض اوقات ہم کہتے ہیں۔ کہ میر درد کا کلام اپنی تمام تر بلندی، تاثیر اور دلربا حزنیہ آہنگ کے باوجود سوز و گداز اور شعریت اور گمبھیرتا کے اعتبار سے میر تقی میر کی شاعری کو نہیں پہنچتا۔ تو آخر اس کی کیا وجہ ہے؟

اس موضوع پر بہت کچھ گفت و شنید ہو چکی ہے۔ مگر کوئی بنیادی اہمیت کی بات اب تک سامنے نہیں آ سکی۔ ایک خیال یہ ہے کہ درد کی دنیا محدود ہے۔ یعنی وہ تصوف سے باہر قدم نہیں رکھتے۔ مگر یہ جواب اس لیے محل نظر ہے۔ کہ درد کی طرح میر کی دنیا بھی زیادہ وسیع نہیں۔ ان کے ہاں بھی صرف زندگی اور عشق میں نا کامی کا غم ہی شاعری کی روح و رواں ہے۔ مضامین کا تنوع شاید ڈھونڈ نکالا جائے۔ مگر طرز احساس کا تنوع ہرگز نہیں ہے۔ جیسا کہ غالب کے ہاں بہت ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اس کے باوجود بھی آخر کیوں ان کا فنی رتبہ درد سے بڑھ گیا ہے۔

دونوں غم کے شاعر ہیں۔ دونوں کی عشقیہ شاعری ہجر سے عبارت ہے۔ مگر درد کے شعروں میں وہ نشتریت، تہہ داری، گمبھیرتا اور بے پناہی نہیں جو میر کے ہاں ملتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ میر کی فنی شخصیت درد سے زیادہ بھرپور اور گھیر دار تھی۔ پھر دونوں کا سرمایہ واردات اور دونوں کی روحانی سمہات میں بھی فرق تھا۔ میر کے بیان ہجر میں جو گداز اور قاری کے جذبات کو ترفع عطا کرنے والی جو قوت شفا ہے، وہ

درد کے ہاں نہیں ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ دونوں کا ہجر مختلف نوعیت کا ہے۔ میر تقی کا محبوب کوئی "پری تمثال" ہے "کہ از عزیزانش بود"۔ وہ ضرور اس کو پانے میں ناکام رہے اور تمام عمر اندوہ فراق کے صید زبوں رہے۔ مگر پھر بھی کیفیات ہجر کے اظہار میں ان کے گزشتہ حسی تجربات، لمسی تلذذات اور اعصاب میں برق سرور دوڑا دینے والے تصور وصال کی پرچھائیاں بھی شعر پر پڑتی ہیں۔ میر کی شخصیت میں حسن پرستی کا رجحان بھی تھا۔ اور ان کا ذوق جمال نہایت بالیدہ مگر نیم جنسی تھا۔ جنس کے اعتبار سے بھی میر پوری طرح معتدل (NORMAL) نہ تھے۔ لیکن صرف امرد پرستی کا رجحان بھی ان سے منسوب کرنا سطحی سی بات ہوگی۔ حقیقت میں وہ کچھ دو جنسی (BISEXUAL) قسم کے آدمی تھے۔ مردانہ حسن میں غالباً وہ صرف تحسین جمال کی حد تک کا میلان رکھتے تھے جس میں ہلکی سی رو نیم جنسیت کی بھی نظر آتی ہے:-

میر کیا سادے ہیں بیمار ہوئے جس سبب
اسی عطار کے لڑکے سے دوا لیتے ہیں

مت مل اہل دول کے لڑکوں سے
میر جی ان سے مل فقیر ہوئے

حسن تھا تیرا بہت عالم فریب
خط کے آنے پر بھی اک عالم رہا

ہندو لڑکوں سے کب معیشت ہو
یہ کبھو انگ دان دیتے ہیں

ہندو لڑکوں کے بارے میں یہ شعر بالکل جنسی ہے۔

ترک بچے سے عشق کیا تھا ریختے کیا کیا میں نے کہے
رفتہ رفتہ ہندوستان سے شعر مرا ایران گیا

گیا نظر سے جو وہ گرم طفل آتش باز
ہم اپنے چہرے پہ اڑتی ہوائیاں دیکھیں

اب ایک شعر میں تحسین جمال کے ساتھ ساتھ نیم جنسیت کی لہک بھی دیکھیے :

باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانے لڑکے ہیں مخمل دو خابا

نہ پوچھ کچھ لب ترسا بچے کی کیفیت
کہوں تو دختر رز کی دکان جل جاوے

صنف مخالف سے کچھ اس قسم کی دلچسپی ہے :

برقعے کو اٹھا چہرے سے وہ بت اگر آوے
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آوے

برقعہ اُٹھتے ہی چاند سا نکلا
داغ ہوں اس کی بے حجابی سے

منہ پہ رکھتا ہے وہ نقاب بہت
ہم سے کرتا ہے وہ حجاب بہت

کم کم اٹھتا وہ نقاب آہ کہ طاقت رہتی
کاش یکبار ہمیں منہ نہ دکھایا ہوتا

یہ چاند کے سے ٹکڑے چھپتے نہیں چھپائے
ہر چند اپنے منہ کو برقع میں تم چھپاؤ

گوہر گوش کسو کا نہیں جی سے جاتا
آنسو موتی سے مرے منہ پہ ڈھلے جاتے ہیں

دزدیدہ نگہ کرنا پھر آنکھ ملانا بھی
اُس لوٹتے دامن کو پاس آکے اٹھانا بھی

برقعے کو اٹھا دینا، پر آدھے ہی چہرے سے
کچھ منہ کو چھپانا بھی، کچھ جھمکی دکھانا بھی

دیکھ آنکھیں مری لیچی اک مارنا پتھر بھی
ظاہر میں ستانا بھی، پردے میں چھپانا بھی

صحبت ہے یہ ویسی ہی اے جان کی آسائش
ساتھ آن کے سونا بھی پھر منہ کو چھپانا بھی

کاش کہ برقعہ رہے اُس رخ پہ میر
منہ کھلے اُس کے چھپا جاتا ہے جی

چشم انصاف سے برقعہ کو اٹھا دیکھو اُسے
گل کے منہ سے تو کئی پردہ وہ رو نازک ہے

پردہ ہی ہم نے دیکھا چہرے پہ گاہ و بےگاہ
اتنا بھی منہ چھپا نا کچھ خوش نما نہیں ہے

سرکا ہے جب وہ برقعہ تب آپ سے گئے ہیں
منہ کھولنے میں اس کے اب جی چھپا کرے ہے

برقع اٹھا کے دیکھے ہے منہ سے کبھو ادھر
بارے ہوا ہے ان دنوں رفع حجاب سا

نسوانی اعضا کا تو زیادہ تذکرہ نہیں ، مگر معاشرے میں اور کاروبار تمنا میں نسوانی طرز عمل مثلاً حیا ، شرم ، جھجک ، سہم ، نرمی اور کو ملتا کے عکس جہاں تہاں ان کے شعروں میں ملتے ہیں - اور جنسی میلان کے سلسلے میں ان کا یہ شعر BISEXUALITY کی مکمل تصویر ہے :

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصوّر تھے
جوشکل نظر آئی ، تصویر نظر آئی

اس کے علاوہ میر کی شخصیت میں حسن پرستی اور کسی پیکر جمال کو دیکھ کر للچانے کی صفت بھی پائی جاتی ہے :

سر سے شوق رخ نکو نہ گیا
تاکنا ، جھانکنا ، کبھو نہ گیا

رخسار ان کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم
جی چاہتا ہے آنکھوں کو ان میں گڑوئیے

کوئی نا اُمیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

مہ و شاں پوچھیں نہ ٹک ہجراں میں گر مرجائیے
اب کہو اس شہر ناپرساں سے کیدھر جائیے

چھپ لگ کے بام و در سے گلی کوچے میں سے میر
میں دیکھ لوں ہوں یار کو اک بار ہر طرح

کھلا نشے میں جو پگڑی کا پیچ اس کے میر
سمند ناز پر اک اور تازیانہ ہوا

ایسے وحشی کہاں ہیں اے خوباں !
میر کو تم عبث اُداس کیا

ان گلرخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

حسن پرستی کا اقرار یوں کرتے ہیں :

مستی ، حسن پرستی ، رندی ، یہی عمل ہے مدت سے
پیر کبیر ہوئے تو کیا ہے چھوٹے ہے معمول کوئی

عشق جو ہوتا صادق میں تو جاتے سیدھے تیغ تلے
راہ ہوس کی ہولی ہم نے یعنی چلے ہیں ٹل کر ہم

اور پھر نیم جنسی تلذ ذات :

میر نے ہونٹوں سے اس کے نہ اٹھایا جی کو
خلق اُس کے تئیں یہ من کے کہا کیا کیا کی

دریائے حسن یار تلاطم کرے کہاں
خواہش ہے اپنے جی میں بھی بوس و کنار کی

گلے اُس مہ نے لگ کر ایک دو رات
سہینوں تک مری چھاتی جلائی

ہیں بد مزاج خوباں پر کس قدر ہیں دلکش
پائے کہاں گلوں نے یہ مکھڑے پیارے پیارے

لگ کر گلے نہ سوئے اُس منہ پہ منہ نہ رکھا
جی سے گئے ہم آخر ان حسرتوں کے مارے

کہا میں شوق میں طفلان تہہ بازار کے کیا کیا
سخن مشتاق ہیں اب شہر کے پیرو جواں میرے

ساتھ سونا جو گیا اُس کا بہت دل تڑپا
برسوں پھر میر یہ پہلو نہ لگے بستر سے

اور جب میر صاحب کیفیات ہجر کا اظہار کرتے ہیں تو

یہ سارے حسی تجربے اور یہ سارا نیم جنسی حسن پرستانہ رجحان اور اس طور کی ساری لطیف اور نرم آہنگ خواہشیں اُس بیان ہجر میں بھی جھلک رہی ہوتی ہیں ۔ یا کم از کم ہجر میں اُن کے اُس مخصوص طرز عمل اور طرز احساس کو ضرور متعین کرتی ہیں جو ان سے ایسے پر سوز شعر کہلانے کا موجب بنتا ہے :

جب نام ترا لیجئے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

کہنے لگا کہ میر تمہیں بیچوں گا کہیں
تم دیکھیو نہ کہیو غلام اُس کے ہم نہیں

ہر آن ہم کو تجھ بن ایک اک برس ہوئی ہے
کیا آ گیا زمانہ اے یار رفتہ رفتہ

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اس کی دیوار کا سر سے میرے سایہ نہ گیا

زیر شمشیر ستم میر تڑپنا کیسا
سر بھی تسلیم محبت میں ہلایا نہ گیا

شوق تھا جو یار کے کوچے ہمیں لایا تھا میر
پاؤں میں طاقت کہاں اتنی کہ اب گھر جائیے

سب ہوئے نادم پئے تدبیر ہو جاناں سمیت
تیر تو نکلا مرے سینے سے لیکن جاں سمیت

قطعہ

اک شخص مجھی سا تھا کہ تھا تجھ سے پہ عاشق
وہ اُس کی وفا پیشگی ، وہ اُس کی جوانی

یہ کہہ کے میں رویا تو لگا کہنے: نہ کہہ میر
سنتا نہیں میں ظلم رسیدوں کی کہانی

یہ ضروری نہیں کہ میر کے ہاں ہجر کا ہر شعر ان کے گذشتہ حسی یا ایسے دیگر تجربات کی زیریں روئیں اپنے دامن میں رکھتا ہو۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ان حسی تجربات اور مذکورہ بالا دیگر عناصر نے میر کی شخصیت کی ایک خاص انداز سے تعمیر کی اور اسی کی بدولت ہجر کے لمحات میں میر کا یہ طرز احساس متعین ہوا اور یہی طرز احساس ہے جو ان کے شعروں کو کچھ سے کچھ بنا دیتا ہے۔

ان کے مقابلے پر درد کا عشق کسی “پری تمثال” سے نہیں بلکہ “خداوند لوح و قلم” سے ہے:

مقدور ہمیں کب تیرے وصفوں کے رقم کا
حقا کہ خداوند ہے تو لوح و قلم کا

یہ ایک ایسا عشق ہے جس میں وصل یا حسی تجربات کا شائبہ تک نہیں ہو سکتا۔ ایک عالم ہجر ہے، بلکہ عالم جبر: طویل اور زہرہ گداز ــــ کہ انسانی روح کے اعماق میں غم فشاں رہتا ہے۔ درد کا یہ ہجر ان کی انفرادی بپتا بھی ہے اور روح انسانی کے حسن مطلق سے ازلی فراق کی روداد غم بھی، جیسے مولانا روم کہتے ہیں:

بشنو از نے چوں حکایت می کند
وز جدائی ہا شکایت می کند

درد کا یہ فراق ہرچند کہ زیادہ عمیق اور گرامی تر ہے۔ مگر اس فراق سے وصل کے رنگین معاملات اور حسی تجربات اور نیم جنسی خواہشات کو کس طرح مربوط یا آمیخت کیا جا سکتا ہے؟ اس لیے ان کے ہاں خواہش وصل یار کے ساتھ وہ کہانیاں نہیں جاگتیں جو میر کے شعروں میں ہیں۔ یہاں تو اعصاب کو تھکا دینے والا غم فراق ہے:

کھولی تھی آنکھ خواب عدم سے ترے لیے
آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے

قطعہ

اتنا پیغام درد کا کہیو
گر صبا کوئے یار میں گذرے

کون سی رات آن ملیے گا
دن بہت انتظار میں گزرے

یہ صحیح ہے کہ میر درد کا غم انسانیت یعنی بنی نوع انسان کا غم ہے اور میر کا ذاتی اور انفرادی ۔ مگر میر کی فنی شخصیت اس کو اپنے میں سمو کر کیا سے کیا کر دیتی ہے ۔ جب کہ درد فقط اس کا سادہ سا اظہار کرکے رہ جاتے ہیں ۔ خدا کے سامنے انسان کے کڑے جبر کا احساس جو کسی بھی شاعری کو عظیم بنا دیتا ہے ، ان کے ہاں ضرور ہے ۔ مگر اس سلسلہ میں ان کا طرز احساس اور اس احساس کا رد عمل عظیم نہیں ہے ۔ حافظ ، خیام ، میر ، غالب ، اقبال اور فراق سب کے ہاں یہ احساس جبر ہے اور سب کا رد عمل مختلف ہے ۔ مگر فنکرانہ عظمت ان سب میں ہے ۔ حافظ کا رد عمل فرار کا ہے مگر نہایت سحر آ گیں ۔ خیام جھنجلاتے ہیں مگر فن کی سطح نہیں گرنے دیتے ۔ میر کا رد عمل ایک عالی مرتبت سپردگی کا ہے ۔ غالب کا پیکار و فریاد کے امتزاج کا ، اقبال کا جبر کو تسخیر کرنے کا ع

یزداں بکمند آور اے ہمت مردانہ

اور فراق کا تلملاہٹ کا :

کچھ اب تو امان ہو کہ دنیا
کتنی ہلکان ہو گئی ہے

مگر درد کے ہاں فقط ایک کڑھن اور کرب کا احساس ہوتا ہے :

پریکھا نت یہی رہتا ہے مجھ کو درد کیا کہیے
کہ ایسی زندگی سی چیز یونہی مفت جاتی ہے

کڑھنے پہ مرے جی نہ کڑھا تیری بلا سے
اپنا تو نہیں غم مجھے، غمخوار ہوں تیرا

مانند حباب آنکھ تو اے درد کھلی تھی
کھینچا نہ پر اس دہر میں عرصہ کوئی دم کا

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا
ہم سبھی مہمان تھے واں تو ہی صاحب خانہ تھا

گلستانِ جہاں کا دید کیجے چشم عبرت سے
کہ ہر اک سروقد ہے اس چمن میں نخل ماتم کا

تہمتیں چند اپنے ذمے دھر چلے
کس لیے آئے تھے ہم کیا کر چلے
زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

اور اس کرب و الم اور کڑھن کا اظہار وہ سادہ طریقے سے کر دیتے ہیں۔ میر کی طرح وہ اسے اپنی شخصیت میں رچا کر اور اپنی شعری قوت، تخیل، کشف (Vision) اور سوز و ساز کی بے پناہی کے ذریعہ ورائے شاعری چیزے دگر نہیں بنا سکتے۔ اضطراب کو سکون اور غم کو نشاط اور کلفت کو راحت بنا دینے والا سحر یا زہر کو آب حیات بنا دینے والا طلسم، اُن کی شخصیت میں نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ درد کی شاعری میں کرب کی کیفیت ہے اور میر کے ہاں سوز و گداز کی۔ نشاطِ غم کا احساس درد کے ہاں بہت کم ہوتا ہے۔

اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں فنکارانہ علیحدگی کی کمی ہے۔ شعری واردات کے بیان میں وہ اپنی ذات کو تخلیق سے علیحدہ نہیں کر سکتے اور شعرمیں بے پناہ آفاقیت نہیں آتی جو میر کے یہاں ہے۔ خلوص اور کرب تخلیق کی بات سب بجا مگر وہ بھی کیا انکشاف ذات کہ فن فنکر کی ذات کا ضمیمہ یا فٹ نوٹ بن کر رہ جائے۔ یہ انکشاف ذات نہیں بلکہ فن کار کا اپنی ذات میں سمٹ اور سکڑ کر رہ جانا ہے۔ میر درد سہم کر اپنی ذات کے خول میں تو بند نہیں ہوئے، نہ کلیتاً تصوف کے قفس میں مقید ہوئے جیسا کہ بعضوں کا خیال ہے۔ انکشاف ذات میں وہ کامیاب تو ہوئے ہیں۔ البتہ یہ کامیابی زیادہ دور تک نہیں جاتی۔ ان کی شاعری بدرجہ آخر ان کی شخصیت کا آئینہ ہے:

شعر میں میرے دیکھنا مجھ کو
ہے مرا آئینہ صفائے سخن

اور یہ ہر شخص کا آئینہ مشکل ہی سے بن سکتی ہے۔ درد بنیادی انسانی جذبات کے حوالے سے بات کرنے والے شاعر نہیں۔ وہ بہر حال اپنی مخصوص صوفیانہ کیفیات ہی کے عکاس ہیں اور مشکل یہ ہے کہ ان کے ہاں احوال و مقامات اور مکاشفات کا تخصّص اکثر جگہ برقرار رہ جاتا ہے:

ہو گیا مہماں سرائے کثرتِ موہوم، آہ
وہ دلِ خالی کہ تیرا خاص خلوت خانہ تھا

آپ سے ہم گذر گئے کب کے
کیا ہے ظاہر میں گو سفر نہ کیا

بلند و پست سب ہموار ہیں یاں اپنی نظروں میں
برابر ساز میں ہوتا ہے جوں سر زیر اور بم کا

ممنون مرے فیض سے سب اہل ہنر ہیں
جوں نور ہر اک چشم کا دیدار نما ہوں

کرتا ہوں پس از مرگ بھی حل مشکل عالم
بے حس ہوں پہ ناخن کی طرح عقدہ کشا ہوں

شب و روز اے درد ، درپے ہوں اس کے
کسو نے جسے یاں نہ سمجھا نہ دیکھا

اس کے علاوہ درد کی طبیعت میں جو ایک طرح کا اعتدال ، ضبط اور وقار پایا جاتا ہے ، اس نے بھی انہیں کیفیات و جذبات کی انتہاؤں سے آشنا نہ ہونے دیا ۔ ان کی طبعیت میں ایک طرح کی معقولیت پائی جاتی ہے ۔ جب کہ میر کے ہاں مجذوبیت کا سا انداز ہے اور کبھی آپے سے باہر ہو جانے کا رجحان بھی :

اٹھ گیا پردہ نصیحت گر کے لگ پڑنے سے میر
پھاڑ ڈالا میں گریباں رات کو داماں سمیت

درد یوں نہیں پھٹ پڑتے ۔ میر کی سی شان مجذوبی درد میں نہیں ۔ یہ بات بظاہر بڑی عجیب ہے کیونکہ درد عملاً صوفی ہیں اور میر نہیں ہیں ۔ پھر یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ میر مجذوب ہوں اور درد نہ ہوں ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنے تمام تر صوفیانہ مشاغل کے باوجود درد کے انداز فکر میں ایک طرح کی وضاحت ، قطعیت اور آگہی کا احساس ہوتا ہے ۔ پھر ان کی فکر بڑی متوازن اور معقولیت پسند بھی ہے ۔ جب کہ میر کی فکر میں دھندلاہٹیں ہیں ۔ وہ کبھی کبھی پراسرار فضاؤں میں اڑ جاتے ہیں ۔ کبھی کسی عالم طلسم میں جا نکلتے ہیں اور بعض اوقات کسی کیفیت میں کھو جاتے ہیں :

ملنے والو پھر ملیے گا ، ہیں وہ عالم دیگر میں
میر فقیر کو سکر ہے یعنی مستی کا عالم ہے اب

رات محفل میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

نہ دیکھا میر آوارہ کو لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا

گلی میں اُس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اسکو بہت پکار رہا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

وہ جو خنجر بکف نظر آیا
میر سو جان سے نثار ہوا

از خود رفتگی اور نیم دیوانگی کی یہ فضائیں درد کے ہاں نہیں ہیں۔ میر کبھی تو خود سوچ سوچ کر دل دکھا لیتے ہیں۔ یہی چیز اُن کی شاعری کو معصومانہ تحیر اور دل گداز موسیقیت عطا کرتی ہے۔ جس میں اُن کی عظمت کا راز ہے۔ درد یوں سوچ سوچ کر نہیں بھٹکتے۔ وہ ہر جگہ سنبھلے رہتے ہیں بلکہ ان کے ہاں تو مجوزے کچھ گھبراہٹ (Self Consciousness) کا بھی احساس ہوتا ہے۔ میر دنیا و مافیہا بلکہ اپنے وجود سے بے خبر ہو کر انتہاؤں کی طرف دیوانہ وار لپکتے ہیں :

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میر
یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

عشق میں دم مارا نہ کبھو تم چپکے چپکے میر کھپے
لوہو منہ پر مل کر اب فریاد کرو تو بہتر ہے

میر کی یہی انتہا پسندی، یہی بوالعجبی اور یہی نیم دیوانگی ہی تو ہے جس نے ان کی شخصیت میں بلا کی موسیقیت بھر دی ہے۔

کسی دوسرے شاعر کی شخصیت میں اتنی موسیقیت اور نشتریت نہیں ہو گی ، جتنی میر کی شخصیت میں ہے ۔ اور یہی موسیقیت اور نشتریت ان کی شاعری میں بھی منتقل ہو گئی ہے ۔ درد کے ہاں اس اندرونی موسیقی کی کمی کا احساس ہوتا ہے ۔ بلکہ درد تو لفظوں کی ظاہری موسیقی یعنی صوتی آہنگ یا الفاظ کے ترنم یا رواں دواں بحروں کے انتخاب اور لطیف اور سبک ردیف و قافیہ کی ترجیح وغیرہ کا بھی خاص خیال نہیں رکھتے ۔

درد کو میر پر ترجیح دینے کی کوشش میں بعض اوقات یہ کہا جاتا ہے کہ درد کا کلام سراپا انتخاب ہے ۔ اور میر کے ہاں شترگربگی ہے ۔ مگر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ دلیل کتنی وزنی ہے۔ کیونکہ جب ہم کسی فنکار کی عظمت کو دیکھتے ہیں تو اس کی زندگی بھر کے شہکاروں ہی کو پیش نظر رکھتے ہیں ۔ میر اور درد میں اگر مخلصانہ اور غیر متعصبانہ موازنہ مقصود ہے تو دونوں کے عظیم ترین اشعار لے لیے جائیں اور پھر دیکھا جائے کہ کس کے ہاں زندگی کا زیادہ گہرا ، رفیع و وقیع شعور پایا جاتا ہے اور کس کی زندگی کے تجربات ، روحانی سہات اور شعری تجربات کا سرمایہ عظیم تر ہے ۔ پھر یہ بھی کہ ان کا ابلاغ کس کے ہاں بہتر طریقے سے ہوا ہے ۔ یعنی فنی جمال اور عظمت کے ساتھ ۔

میر کا لہجہ عظیم (Sublime) ہے ۔ وہ جب بات کرتے ہیں تو ہر جملہ اندوہ انسانی کی ایک ابدی قدر بن جاتا ہے اور اس میں نہ صرف اندوہ انسانی کا صحیح اور پرسوز احساس و ادراک ہوتا ہے بلکہ نغمگی اور گدا ختگی کی وہ سٹھاس بھی ہوتی ہے جو ہمارے المیہ جذبات کو شفا و سکون بخشتی ہے ۔ میر کے ہاں جو غم ہے وہ بھی عظیم ہے اور اس کا اظہار بھی اس انداز سے ہوا ہے کہ ہم نہ صرف اس کے اندوہ گرامی میں لمحہ بھر کو شریک ہو جاتے ہیں ۔ بلکہ ہمارے اپنے حزنیہ جذبات کا بھی تزکیہ

(Katharsis) ہو جاتا ہے ۔ اور یوں میر کا غم ہمارے دلوں کا مرہم بھی ہے ۔

اب کیا یہ سب کچھ میر کے عظیم لہجے کی بدولت ہے ۔ اس کے سادہ دھیمے پر سکون الفاظ ، معصومانہ ادا ، ماورائی حیرت اور کچھ کھویا کھویا پن سا ، کچھ وارفتگی سی ، اس کے اشعار کے مفہوم میں ایک عجیب بے پناہ سحر سا بھر دیتی ہے اور اس کی آواز کو اور زیادہ گاڑھا اور گمبھیر کر دیتی ہے۔۔۔تو سادگی اس کے لہجے اور زبان کی ایک قدر ہے ۔ میر درد کا انداز بیان بھی سادہ ہے ۔ سادہ سے الفاظ ، آسان ترکیبیں اور با وقار متین سادہ لہجہ ۔ مگر ان کے شعروں میں وہ کیفیتیں اور صلاحیتیں نہیں ہیں جو میر تقی میر کے شعروں میں ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ درحقیقت دونوں کی سادگی میں فرق ہے ۔ میر درد کا صرف انداز بیان سادہ ہے ۔ طرز فکر پچیدہ اور مشکل ہے ۔ ان کا کمال یہ ہے کہ مشکل سے مشکل بات کو سادہ ترین انداز میں بیان کر دیتے ہیں :

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے کہ وہ جہاں تو سما سکے

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب ، کوئی پردہ نہ دیکھا

یہاں ہر بات اپنی جگہ پچیدہ اور مشکل ہے ۔ مگر اس کا اظہار نہایت عمدگی اور سلاست سے ہوا ہے ۔ یہ سلاست صرف انداز بیان کی ہے ۔ جہاں تک ان کے طرز احساس کا تعلق ہے ، وہ بھی اسی

طرح پچیدہ ہے ۔ بلکہ جیسے کوئی شخص کرب کی حالت میں ہو ۔

ان کے برعکس میر تقی کا طرز فکر تو سادہ ہے ہی ، ان کا طرز احساس بھی سادہ ہے ۔ مگر جتنا سادہ ہے اتنا ہی گہرا ، شدید ، تہہ دار اور گمبھیر ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ میر کے شعر کا اثر فوری اور ہنگامہ خیز تو نہیں ہوتا لیکن آہستگی سے ہونے کے باوجود شدید ، گہرا ، انمٹ اور ابدی ہوتا ہے ۔ میر کے شعر ہماری زندگی کے ساتھی بن جاتے ہیں ۔ ہمارے نغمہ ہائے حیات ۔ اس کا سبب نہ ان کے انداز بیان کی سادگی ہے نہ صرف طرز فکر کی بلکہ طرز احساس کی سادگی اور عین فطری پن ہے ۔

جب نام تیرا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

بارہا وعدوں کی راتیں آئیاں
طالعوں نے صبح کر دکھلائیاں

مجلس میں رات ایک تیرے پرتوے بغیر
کیا شمع کیا پتنگ ، ہر ایک بے حضور تھا

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر
اُس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا ۔

ہائے اس زخمیٔ شمشیرِ محبت کا جگر
درد کو اپنے کو جو ناچار چھپا رکھتا ہو

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

مجھے عشق اُس پاس یوں لے گیا
کوئی جیسے لاوے گنہگار کو

طرز احساس کی اس سادگی کا صحیح تر ادراک کرنے کے لیے مثال کے طور پر فراق کا ایک شعر دیکھیے جو میر کے اس آخری شعر کا ہم معنی ہے۔ مگر میر کے ہاں طرز احساس سادہ ہے اور فراق کے ہاں پیچیدہ ہے :

آئے گنہگاران محبت
نادم نادم ، نازان-نازان

فراق کے ہاں احساس میں ندامت ، ناز اور احساس جرم کی روئیں ملی جلی ہیں۔ مگر میر کا عشق گنہگار ہے۔ وہ ایک گنہگار مجرم گرفتار کی طرح اسے اپنے محبوب کے پاس لے جاتا ہے۔

گرفتار مجرم کا دربار انصاف میں پیش ہونا بھی لازمی ہے۔ (وہ بالجبر بھی وہاں لے جایا جائے گا) اور اس پر گناہ کے گہرے سایے بھی پڑ رہے ہوں گے۔ چہرہ فق اور دل ویران——اب دیکھا آپ نے میر کا طرز احساس سادہ ہے مگر تہہ دار اور گمبھیر۔

اس کے علاوہ درد کی معقولیت پسندی اور لیے دیے رہنے کی عادت ان کے کلام کو ایک خاص قسم کا اعتدال اور وقار تو بخشتی ہے مگر اس میں وہ بلندی اور عظمت پیدا نہیں ہونے دیتی جو میر کی شدید جذباتی شخصیت سے فطری طور پر پیدا ہوتی ہے۔ درد فکر کو جذبہ سے تو آمیخت کرتے ہیں۔ مگر تخیل سے پگھلا کر اور تخیلی پیکروں کے روپ میں سجا کر یوں نہیں پیش کرتے کہ وہ "کچھ اور" بن سکے۔ یہی وجہ ہے کہ درد کے ہاں ہر چیز وہی کچھ ہے جو درد کہنا چاہتے ہیں۔ اس کی بلند کائناتی سطح پر کوئی دوسری تشریح یا دوسرا مفہوم بیان نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی ان کی واردات و کیفیات وغیرہ علامتی حیثیت بہت کم رکھتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اُن کے عشقیہ اشعار کا مجازی اور حقیقی مفہوم دونوں طرح مراد لیا جا سکتا ہے۔ مگر ان کے مفہوم کی وسعت اور مطالب

کی رعایت اور شعری تجربے کی نوعیت ایسی نہیں کہ وہ زندگی کی کسی بنیادی قدر کی ترجمانی کر سکے ۔ اور یوں خود زندگی کی کوئی بنیادی قدر بن جائے پھر میر نے جو زندگی کے نشیب و فراز دیکھے ہیں اور جس طرح زندگی کو برتا ہے وہ دوسرے شعرا سے نمایاں طور پر منفرد بلکہ ارفع ہے ۔ میر کی عظمت اُن کے کردار کی عظمت میں نہیں ۔ حالاں کہ ان کا کردار بھی بڑائی کے کافی سارے تقاضے پورے کرتا ہے ۔ بلکہ ان کی حقیقی عظمت ان کی بے پناہ شخصیت میں ہے ۔ جس میں ہر جذبہ ، فکر اور زندگی کا تجربہ تپ کر کندن ہو جاتا ہے ۔ ان کے ہاں صرف فکر اور جذبہ کا امتزاج نہیں جیسا کہ درد کے یہاں ہے ۔ بلکہ ان کے ہاں تخیل کی پر اسرار اور معصومانہ پرواز بھی ہے اور کسی بھی شعر کی عظمت کے لیے ضروری ہے کہ اس میں فکر ، جذبہ اور تخیل تینوں عناصر پگھل کر یک جان ہو جائیں اور ایک اکائی بن جائیں ۔ اس سے وہ از خود (Spontaneous) شعریت اور رفعت (Sublimity) نمو پذیر ہوتی ہے ۔ جو اس کے لہجے کو گمبھیر اور اس کی اپیل کو آفاقی اور ابدی بنا دیتی ہے :

دل کی تہہ کی کہی نہیں جاتی گہرے ہیں اسرار بہت
انچھر ہیں تو دو ہی عشق کے لیکن ہے بستار بہت

پھر جو دیکھا کچھ نہ تھا جز شعلۂ پر پیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

داغِ دلِ خراب شبوں کو جلے ہے میر
عشق اس خرابے میں بھی چراغ اک جلا گیا

میر درد کی عظمت ثابت کرنے کے لیے نقاد صاحب لکھتے ہیں :
”درد کی عظمت اس بات میں منحصر نہیں کہ ان کے کلام میں

> صوفیانہ خیالات پائے جاتے ہیں ۔ بلکہ اس بات میں ہے کہ ان کی شاعری ایک صوفی کی شاعری معلوم ہوتی ہے ——— ایک صوفی کی شاعری نہ صرف اس بنا پر کہ اس میں صوفیانہ عقائد و مسائل کا تذکرہ ہے بلکہ اس بنا پر بھی کہ ان کی شاعری کا لب و لہجہ صوفیانہ ہے ۔ صوفیانہ لب و لہجہ سے میری مراد یہ ہے کہ ان کے سوچنے اور کہنے کا ڈھنگ غیر صوفی شعرا سے مختلف ہوتا ہے ۔ زندگی اور کائنات کے متعلق ان کے تصورات ، عشق و محبت کے متعلق ان کا نقطۂ نظر مجاز اور حقیقت کے سلسلے میں ان کا انداز خیال ، غرض تقریباً ہر موضوع اور بحث کے تعلق میں ان کا طریق بحث اور طرز بیان ایک مخصوص رنگ رکھتا ہے ۔“

ان بظاہر پر مغز جملوں کی تہہ میں مفہوم زیادہ نہیں ہے ۔ کہا یہ گیا ہے کہ حیات و کائنات ، عشق ، مجاز ، حقیقت وغیرہ کے بارے میں درد کا انداز فکر صوفیانہ ہے جو غیر صوفی شعرا سے مختلف ہے ۔ اس صوفیانہ انداز فکر کی وضاحت نہیں کی گئی ۔ بظاہر اس سے مراد یہ ہے کہ تصوف کے نظام فکر میں زندگی ، موت ، خدا ، کائنات ، عشق ، مجاز حقیقت وغیرہ کے بارے میں جو تصورات ہیں ، وہی درد کے ہاں بھی فکر کی راہیں اور زاویے متعین کرتے ہیں ۔ لیکن اس سے درد کی نہ عظمت ثابت ہوتی ہے ، نہ انفرادیت ۔ یہی جملے ہو بہو کسی بھی دوسرے صوفی شاعر مثلاً اصغر گونڈوی کے بارے میں بھی کہے جا سکتے ہیں ۔ پھر یہ کہ محض طریقِ بحث اور طرز بیان کا صوفیانہ ہونا کس منطق کے تحت عظمت کا ضامن ہے ۔ شاعرانہ عظمت تو فن کے کچھ بلند تر تقاضوں کو پورا کرنے سے ملتی ہے ۔ کسی خاص ازم (نظام فکر) کے زیر اثر رہ کر سوچنے اور کہنے سے نہیں ۔ نقطۂ نظر صوفیانہ ہو یا غیر صوفیانہ ، دیندارانہ

ہو یا دہریت سے بھر پور، پاکیزہ اور باحیا ہو یا بے حجابانہ، متوازن ہو یا غیر متوازن اور بہادرانہ ہو یا سخت بزدلانہ، اس سے شاعری کی عظمت یا پستی ہرگز وابستہ نہیں۔ جو چیز ضروری ہے وہ یہ ہے کہ شاعر کے طرز احساس میں عظمت ہو۔ وہ ایک عظیم خواب آفریں نگاہ (Vision) رکھتا ہو۔ اس کا مشاہدہ باہر آفاق میں برپا ہونے والے واقعات و سانحات میں سے عظیم مقدمات چن لینے کی سکت رکھتا ہو۔ پھر اس کا شعلہ تخیل سے سرمایۂ واردات و مشاہدات کو گھلا پگھلا کر چیز نو بنا دینے کی قدرت کا حامل ہو۔ اور اس کے بطون ایک عظیم پر اسرار، پر سوز، نیم انسانی، نیم ملکوتی موسیقی سے معمور ہوں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ ایک عظیم روح کا مالک ہو۔ کیونکہ شاعری اسی روح کی اعلیٰ مہمات کے حسین اور رفیع و جلیل ابلاغ یا اظہار کا نام ہے۔ درد اس معیار شاعری کے ساتھ کافی دور تک چل سکنے کے باوجود اس کے کچھ بلند تر تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتے۔ مثلاً وہ اس بلند خواب آفریں نگاہ کے فیضان سے بیشتر محروم رہتے ہیں۔ جس کی بدولت ان کے بعض بعض شعر واقعی عظیم ہو گئے ہیں۔

اس کے علاوہ نقاد موصوف کا دوسرا خیال بھی صحیح نہیں کہ:

> ”درد کی عظمت اس بات میں منحصر نہیں کہ ان کے کلام میں صوفیانہ خیالات پائے جاتے ہیں۔ بلکہ اس بات میں ہے کہ ان کی شاعری ایک صوفی کی شاعری معلوم ہوتی ہے۔“

دراصل درد کی عظمت اسی بات کی مرہون منت ہے جس کی فاضل نقاد تردید کر رہے ہیں۔ ”صوفیانہ خیالات“ کی ترکیب تو مبہم سی ہے البتہ ”صوفیانہ تفکر“ اور ”صوفیانہ واردات“ کہنا چاہیے۔ درد کی حقیقی عظمت اس بات میں ہے کہ انہوں نے اپنے صوفیانہ واردات کا خلاقانہ اظہار بھر پور تغزل کے رنگ میں کیا

ہے ۔ صوفیانہ واردات کو شانِ تغزل عطا کرنے میں درد کی ساری عظمت ہے ۔ باقی رہا صوفیانہ لب و لہجہ تو اس لب و لہجہ کو صوفیانہ تفکر اور صوفیانہ واردات سے الگ یا متصادم قرار دینا ایک ناقابل فہم سی بات ہے ۔ کیونکہ یہ لب و لہجہ تو موخرالذکر کا لازمی نتیجہ ہے ۔ صوفیانہ واردات کا اظہار کرتے ہوئے لب و لہجہ لازماً صوفیانہ ہی ہونا چاہیے ۔ ایسی شاعری کا لہجہ انشا یا داغ دہلوی کی شاعری کا سا شوخ و شنگ اور چلبلا یا جرأت کی شاعری کا سا چسکے دار ہو ہی نہیں سکتا ۔

فاضل نقاد نے آگے چل کر لکھا ہے :

> ”درد کے کلام میں سطح کے نیچے ایک دبی ہوئی معنوی لہر اور بھی نظر آتی ہے ۔ اور وہ ہے قید اور مجبوری کا احساس —— جس کے خلاف ان کے سینے سے شکایت کی آواز نکلنا چاہتی ہے ۔ مگر صوفیانہ جبر اور تشکر کے زیر اثر وہ آواز پھر سینے میں دب کر رہ جاتی ہے —— ایک عاشق کی طرح ایک صوفی بھی یہ محسوس کرتا ہے کہ کائنات کی ہر شے اُس سے ٹکراؤ پیدا کر رہی ہے ۔ دنیا کا ذرہ ذرہ اس سے متصادم ہے ۔ مگر محبت کی منزل میں شدائد کے خلاف لب شکایت وا کرنا دلیل خام کاری ہے ۔ اس لیے کہ سچا صوفی ان شکایتوں کو ابھرنے سے پہلے ہی سینے میں کچل ڈالتا ہے ۔ درد کا کلام اس ضبط انضباط کے احساس سے لبریز ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ معنوی اور خارجی دونوں اعتبارات سے درد کے اشعار ایک غیر شعوری سی قید کے پابند ہیں ۔“

حقیقت یہ ہے کہ جبر کا احساس اُن معنوں میں درد کے ہاں ہے ہی نہیں ۔ جن معنوں میں میر کے ہاں ہے ۔ یعنی خدا کے علاوہ کائنات کے بالمقابل بھی انسان کی کڑی مجبوری کا احساس اور

معاشرت کی ناگزیر ظالمانہ جکڑ بندیوں میں انسان کی بے بسی اور زندگی میں انسانی انا کی لازمی شکست کا احساس اور خواہشوں کے سر پٹک کر مر جانے کا احساس۔ جو ایک عظیم المیہ کی صورت میں احساس کے اُفق پر اُبھرتا ہے اور جو میر کی شاعری میں ایک دبی ہوئی فریاد بن جاتا ہے:

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

یاں کے سپید و سیہ میں ہمکو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

چار دیواریٔ عناصر میر
خوب جاگہ ہے پر ہے بے بنیاد

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اوپر کے شعر میں انسانی جبر پر کتنا زہر خند ہے اور پھر:

ہم رہ روانِ راہِ فنا ہیں برنگِ عمر
جاویں گے ایسے کھوج بھی پایا نہ جائے گا

تو ہے بے چارا گدا میر تیرا کیا مذکور
مل گئے خاک میں یاں صاحبِ افسر کتنے

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

مقامِ خانۂ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے۔

ہے گھاؤ دل پہ کتنے تیغ زباں سے سب کی
تب درد ہے ہمارے اے میر ہر سخن میں

خواہشیں اس کی سر پٹکتی تھیں
مرگ فرہاد کیا کیا تو نے

میر کے ہاں جبر کے اس نوع کے احساس کا سبب یہ ہے کہ وہ خدا کے علاوہ کائنات اور معاشرہ کے مقابل پر بھی انسان کو مجبور مانتے ہیں ۔ درد کے ہاں جبر کا احساس صرف اتنا ہے کہ انسان فانی ہے یا خالقِ موجودات کے سامنے جو علٰی کلِّ شیءٍ قدیر ہے ، انسان مجبور ہے ۔ مگر یہ احساس جبر درد کے سینے میں کسی بڑے غم کو جنم نہیں دیتا ۔ بلکہ وہ قادر مطلق کی عظیم مقتدر ہستی کے ساتھ انسان کے تعلق نیابت کی بنا پر ایک پر سوز احساس تفاخر کو اُبھارتا ہے ۔ فنا اور جبر کا کچھ احساس تو انہیں حساس انسان اور باعمل صوفی اور سچے شاعر کی حیثیت سے ضرور ہے مگر یہ احساس ان کے اعماقِ جاں میں کسی اندوہِ عظیم یا احتجاج یا فریاد کو جنم نہیں دیتا ۔ نہ یہ کسی صوفیانہ جذبۂ صبر و شکر کے زیر اثر دب کر رہ جاتا ہے بلکہ یہ شرف انسانی کے جذبۂ تفاخر کے ساتھ مل کر ایک پر سوز فخریہ بن جاتا ہے :

گرچہ ظاہر میں تو ہوں درد میں ایک مور ضعیف
زور نسبت ہے ولے مجھ کو سلیماں کے ساتھ

اس شعر میں انسان کے ضعف اور مجبوری کا تو کامل اعتراف ہے اور اس بات کا کچھ غم بھی ہے مگر تفاخر کا جذبہ زیادہ تیز ہے اور مجبوری کا غم محض اس جذبۂ تفاخر کو ایک شان سوز ہی عطا کر کے رہ جاتا ہے ۔ کوئی مستقل بالذات ”احساس“ نہیں بن پاتا ۔ ان کے ہر شعر میں خواہ یہ بات ایسی ہی وضاحت سے بیان نہ کی گئی ہو ، لیکن ہر شعر کا تیور ضرور ایسا ہے جس سے پر سوز

احساس فخر کا رنگ جھلکتا ہے :

ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا
ہم سبھی مہمان تھے واں تو ہی صاحب خانہ تھا

باوجودیکہ پر و بال نہ تھے آدم کے
واں یہ پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور یہ تھا

نوعِ انساں کی بزرگی سے ٹک ایک
حضرتِ جبریل محرم ایک ہیں

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

شرف انسانی کا تصور یعنی انسان جملہ موجودات سے برتر ہے ، کائنات کے بالمقابل انسان کے مجبور ہونے کے نظریے کو قبول نہیں کرتا ۔ نیز تصوف کے نظام فکر میں انسان کو معاشرہ اور معاشرت کی لازمی پیچیدگیوں کے سامنے مجبور تسلیم کرنے کی بھی کوئی گنجائش نہیں ۔ اس نظام فکر میں خدا بزرگ ترین ہستی ہے اور انسان فی‌نفسہٖ بے حد کمزور ہونے کے باوجود بھی خدا سے تعلق نیابت رکھنے کی وجہ سے کائنات سے بہ حیثیت مجموعی اور اس کے جملہ مظاہر سے انفرادی طور پر برتر اور فائق ہے ۔ اس لیے جبر کا وہ کامل تصور اس قسم کے تصوف کے زیر اثر پروان نہیں چڑھ سکتا ، جو (اس تصوف کی طرح) صرف نظریاتی اور تصوراتی ہی نہیں ہے ، بلکہ روز مرہ زندگی کے دکھوں اور معاشرت کے جملہ نشیب و فراز

اور مظاہر کائنات سے انسان کی ازلی اور غیر مختتم پیکار کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے ۔ درد کے ہاں انسان مور ضعیف ضرور ہے ، مگر اُسے اس بات کا فخر بھی ہے کہ ع

زو نسبت ہے ولے مجھ کو سلیماں کے ساتھ

درد کی شاعری میں جو ایک طرح کا غم نظر آتا ہے ، یہ دراصل گداز ہجراں اور سوز عشق ہے ۔ احساس جبر کی فریاد یا دبی ہوئی فریاد ہرگز نہیں ۔ اے کاش ! یہ ایسی فریاد ہوتی تو پھر اُن کی شاعری رفیع اور جلیل القدر ہوتی ۔

بظاہر میر کے ہاں بھی شرف انسانی کے بارے میں شعر مل جاتے ہیں ۔ مگر اُن کی شاعری کی روح غم ہی ہے ۔ جس میں احساس جبر کی لہریں بڑی توانا ہیں ۔ اس کے برعکس درد کی شاعری کا محور فراق یار اور اسی یار سے نسبت پر تفاخر اور بعض جگہ تصوف سے وابستگی پر فخر اور اُس کے فضائل کا بیان و اظہار ہے ۔ درد کو خدا کے ساتھ عشق تو واقعۃً ہے اور اس عشق نے اُن کی شخصیت کو وقار ، عظمت اور سوز و ساز عطا کیا ہے اور اُن کی شاعری کو بھی ——— مگر اُن کی فنی شخصیت اِس نعمت غیر مترقبہ کو میر کی سی عظیم شاعری کا مواد نہیں بنا سکی ۔ کیونکہ اُن کی فنی شخصیت میں اتنی سکت ہی نہ تھی ۔

یہی وجہ ہے کہ دیگر ساری خوبیوں کے باوجود میر کا سا فنی مرتبہ درد حاصل نہ کر سکے ۔ بعض لوگوں نے میر اور درد کی ہم قافیہ و ردیف غزلیں آمنے سامنے لکھ کر ایک طرز کا موازنہ کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اور بعض دوسرے لوگوں نے میر پر درد کی برتری جتانے کو درد کی ذاتی زندگی اور ان کے کردار کو میر سے فائق ثابت کو دینے پر ہی اکتفا کر لی ہے ۔ اس سے مسئلہ حل نہیں

ہوتا ۔ میر لاکھ برے ہوں ۔ وہ بڑے فنکار ضرور تھے ۔ شاید وہ پورے غیور بھی نہ ہوں حالات سے سمجھوتہ کر لیتے ہوں ۔ قصیدہ بھی کہہ لیتے ہوں ۔ ہجوؤں پر بھی اُتر آتے ہوں ان کا عشق یا جنس کا پہلو بھی درد کے مرتبے کا نہ ہو ۔ مگر اُن کی فنی شخصیت (عملی کردار نہیں) میر درد سے بدرجہا بلند تر ہے اور اس بات نے انہیں درد سے بڑا فنکار بنا دیا ۔

۱۹۶۷ء

میر درد کی ایک خصوصیت

خواجہ میر درد کی صوفیانہ زندگی نے اُن کی شاعری پر اتنا گہرا اثر ڈالا ہے کہ اُن کے کلام کا کوئی پہلو اور کوئی گوشہ اس سے خالی نہیں رہ سکا۔ متصوفانہ مضامین سے قطع نظر ان کی عملی زندگی، ان کے افعال و اشغال اور اُن کے مزاج کے اثرات بھی اُن کے کلام میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ درد کی زندگی کا اہم ترین حصہ یعنی لڑکپن کے بعد سے لے کر تا دم آخر درویشی میں گزرا۔ اس عمر میں انھوں نے تصوف کا وسیع مطالعہ بھی کیا اور فارسی نثر میں اس موضوع پر بعض قابل قدر کتابیں بھی لکھیں۔

اس میدان میں چونکہ مشاہدے اور نظارۂ حسن دوست پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ اس لیے درد کے ذہن میں بھی یہ بات رچ بس گئی اور اُن کے کلام میں بھی بعض اوقات شعوری اور بعض اوقات غیر شعوری طور پر منتقل ہو گئی۔ مشاہدے، دیکھنے دکھانے اور چشم، نظر، نگاہ اور دید وغیرہ سے متعلق اتنے مضامین اُن کے مختصر سے دیوان میں ہیں کہ غالباً دوسرے کسی موضوع پر ان کے نصف کے برابر بھی نہ ہوں گے۔ مشاہدے کا مضمون اُن کے کلام پر چھایا ہوا ہے۔ اگر ایسے مضامین کا تجزیہ کیا جائے اور اُن کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو اُس کے پس منظر میں وہی نفسیاتی وجوہات کار فرما نظر آئیں گی جو اُن کی صوفیانہ زندگی سے عبارت تھیں۔

خواجہ میر درد کے نزدیک بحیثیت ایک صوفی کے زندگی کا تمام تر مقصد فقط حسن دوست کا مشاہدہ کرنا ہے۔ اُس کو پالینے یا حاصل

کر لینے وغیرہ کا تصور تک بھی نہیں ملتا ۔ فرماتے ہیں :

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

یعنی زندگی کا واحد مقصد تو حسن ازل کو یہاں جلوہ فرما دیکھنا تھا اور اگر انسان سے یہی نہ ہو سکے تو پھر بڑی سے بڑی سرگرمِ عمل زندگی بے کار اور عبث ہے :

منظور زندگی سے تیرا ہی دیکھنا تھا
ملتا نہیں جو تو ہی پھر کیا ہے زندگانی

پوری انسانی زندگی کو یوں فقط مشاہدے سے وابستہ کر دینا تصوف ہی کا معجزہ ہے ۔ درد کا فلسفہ یہ ہے کہ زندگی کا واحد مقصد حسن دوست کو دیکھنا ہے ۔ اس کی راہ دکھانے والا دل ہے اور دل کے آئینے کو صاف کر لینے کے بعد وہ کائنات کے گوشے گوشے میں جلوہ گر نظر آتا ہے اور یہی وہ منزل آخر ہے جس کی خاطر انسان کو پیدا کیا گیا ہے ۔ عام صوفیاء کی طرح اُن کے کلام میں اُلجھے ہوئے ، پیچیدہ اور مجہول خیالات نہیں ملتے ۔ دل اُن کے طریق عشق میں رہنما ہے :

آئینے کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ
کب تلک غلطاں رہےگا آب اور دانے کے بیچ

آب اور دانے کی زندگی کو تج کر اپنے من میں ڈوب کر سراغ زندگی پا لینے کی دعوت دیتے ہیں اور زندگی کا مقصد وہی نظارۂ حسن بن جاتا ہے :

اے درد ! کر ٹک آئینۂ دل کو صاف تو
پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال کر

اسی عظیم مقصد کی بنا پر زندگی بھی عظیم ہے اور اس کا ایک

ایک سانس دمِ عیسیٰ ہے :

بے فائدہ انفاس کو ضائع نہ کر اے درد
ہر دم دم عیسیٰ ہے تجھے پاس نہیں ہے

درد زندگی کو تمام تر مشاہدہ سمجھتے ہیں اور انسان کا اولین فرض مشاہدہ قرار دیتے ہیں :

فرصت زندگی بہت کم ہے
مغتنم ہے یہ دید جو دم ہے
سیر کر دنیا کی غافل زندگانی پھر کہاں
زندگی گرکچھ رہی تو نوجوانی پھر کہاں

اٹھتی جوانیوں میں کھیتوں کو پانی دے لینے کا سبق نہیں بلکہ دنیا کی سیر کرنے کی تلقین ہے۔ فَسِیروافی الارضِ فانْظرُو کَیف کان عاقِبۃالمُکَذِّبین اور جھٹلانے والوں کی عاقبت دیکھنے کے علاوہ :

درد اس کی بھی دید کر لیجیے
نوجوانی یہ مفت جاتی ہے

درد کے فلسفہ کی یہ منفرد خصوصیت ہے کہ وہ دیکھنے کی دعوت دیتے ہیں۔ پانے یا حاصل کرنے کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کا نفسیاتی سبب یہ ہے کہ وہ وحدت الوجود کی بجائے وحدت الشہود کے قائل تھے۔ اگرچہ حضرت شاہ ولی اللہ نے فرمایا ہے کہ مآل قولین یکے ست۔ لیکن پھر بھی دونوں فلسفوں کے طریق کار اور دونوں فلسفوں کی approach مختلف ہے درد کے کلام میں جہاں یہ موضوع زیر بحث آیا ہے وہاں دیکھنے، دکھانے، دید، مشاہدہ، نظارہ وغیرہ کا ذکر ضرور ہمراہ آیا ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ وحدت الشہود کے قائل تھے۔ اس بات کا خارجی ثبوت

یہ ہے کہ وہ اپنی نثری تصنیف علم‌الکتاب میں لکھتے ہیں :

’’وحدت الوجود کا عقیدہ نفس کے اعتبار سے باطل ہے اور وحدت شہود کا عقیدہ حق ہے۔‘‘

لیکن کیفیت اور حال کے اعتبار سے اسی عقیدے کا اظہار وہ غزل میں کرتے ہیں :

عین کثرت میں دید وحدت ہے
قید میں درد بافراغ ہوں میں

نظر میرے دل کی پڑی درد کس پر
جدھر دیکھتا ہوں وہی رو برو ہے

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موجزن تمام یہ دریا حباب میں

اس آخری شعر میں عقیدہ وحدت‌الوجود کی توضیح کر دی گئی ہے کہ وجود کے ایک ہونے سے یہ مراد نہیں کہ دنیا میں جو کچھ ہے وہ خدا کی ذات کا حصہ ہے اور انسان بھی خدا ہے بلکہ یہ کہ حقیقت میں جس شے کا وجود برحق ہے وہ صرف ذات باری تعالیٰ ہے۔ باقی جتنے وجود نظر آتے ہیں یہ اعتباری ہیں۔ ان کی حقیقت ’’نیستی‘‘ ہے۔ ان کو فنا لازم ہے اور یہ نیستی سے ہستی میں آئے ہیں۔ اس لیے خدا کے سوا جتنے وجود نظر آتے ہیں یہ باطل ہیں۔ حقیقی وجود صرف ایک ہے اور وہ خدا کا ہے۔ گویا اس عقیدہ سے ماسواء اللہ کی ذات کا انکار مراد ہے نہ کہ ان کو بھی ذات الہیٰ میں شامل کرنا۔ مذکورہ بالا شعر میں کہا ہے کہ آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر یعنی ممکنات جن کی

JALAL BOOKS

حقیقت عدم محض ہے مثل آئینہ ہیں جن میں ہستی کی جلوہ گری نظر آتی ہے - یا مثال آب ہیں ، جس میں دریا موجزن دکھائی دیتا ہے - وجود ، دراصل وجود باری ہے جو کہ واجب الوجود ہے - امکان تو سراپا افتقار ہے اس کے لیے وجود کہاں :

یاں افتقار کا تو امکاں سبب ہوا ہے
ہم ہوں نہ ہوں ولے ہے ہونا ضرور تیرا

اب یہ دیکھنے والی آنکھ پر منحصر ہے کہ وہ وجود اعتباری کو درمیان سے پردے کی طرح اٹھا کر وجود حقیقی کو دیکھ لے - اسی حقیقت کے پیش نظر میر درد نے بار بار چشم بصیرت کی عظمت کو سراہا ہے :

گر معرفت کا چشم بصیرت میں نور ہے
تو جس طرف کو دیکھیے اُس کا ظہور ہے

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی جب آنکھ کوئی پردا نہ دیکھا

جوں خواب ہے وابستہ بغفلت یہ تماشا
کھل جائے اگر آنکھ تو پھر کیا نظر آوے

اب اول سے آخر تک دیکھیے تو دیکھنا ، دیکھنا اور فقط دیکھنا کی تکرار ہے - زندگی کا مقصد دیکھنا ہے - زندگی کی اصل فقط دیکھنا ہے - انسان کو دیکھنے والی آنکھ پیدا کرنی چاہیے - جہاں میں حسن ازل کی تجلیات کو دیکھنا سب سے بڑی سعادت ہے اور حد یہ ہے کہ دنیا کا وجود اسی جذبے کا مرہون منت ہے :

اس ہستیٔ خراب سے کیا کام تھا ہمیں
اے نشۂ ظہور یہ تیری ترنگ ہے

یہ دیکھنے کا مضمون جو میر درد کے دل و دماغ پر چھایا

ہوا ہے اُن کے کلام پر بھی محیط ہے اسی سبب اُن کے کلام میں چشم ، دیدہ ، نگاہ وغیرہ کو بہت اہمیت حاصل ہے ۔ ایسی چیزوں کا ذکر بے حد زیادہ ہے جن کا تعلق دیکھنے سے ہے مثلاً صورت ، نقش ، نشان ، تصویر ، مظاہر ، پنہاں ، عیاں ، سایہ ، چھاؤں ، مختلف رنگ جن میں بعض زیادہ نمایاں ہیں ، تجلی ، جلوہ ، پردہ ، عیب پوش، ڈھانکنا ، چھپانا وغیرہ جیسے الفاظ کی اُن کے دیوان میں بھر مار ہے۔ حالت یہ ہے کہ اُن کی تمام غزلیات میں ، جو تقریباً بارہ سو اشعار پر مشتمل ہیں ، تین سو کے لگ بھگ اشعار فقط انہی مضامین سے متعلق ہیں ۔ کئی غزلوں کی ردیف ''دیکھنا'' ہے۔ بے شمار غزلیات از اول تا آخر اسی موضوع کی حامل ہیں۔ اورچشم تو اپنی بنیادی اہمیت کی وجہ سے علامتی حیثیت اختیار کر گئی ہے ۔ تصوف کے بیان میں اگرچہ اصطلاحات اور تلمیحات زیادہ مفید ثابت ہوتی ہیں لیکن درد نے علامات بھی وضع کیں ۔ لیکن دیگر شعراء کے برعکس ان کی علامات میں ایک عجیب و غریب انفرادیت ہے اور وہ یہ کہ اُن کی علامات میں ایک ارتقائی تسلسل ہے - یعنی اِسی چشم کو مختلف علامتی حیثیتیں دے دیتے ہیں اور پھر اُن میں ایک ارتقائی ربط قائم کر دیتے ہیں جس کی بنا پر ہم اُسے ایک ہی علامت کہنے پر مجبور ہوتے ہیں ۔

چشم سے وہ بعض جگہ یہی عام چشم مراد لیتے ہیں ۔ دوسری جگہ اسے انسانی دل سے تعبیر کرتے ہیں اور مراد چشم بصیرت لیتے ہیں پھر آخر میں یہی چشم پورے انسان کا مفہوم ادا کرتی ہے پہلی منزل پر اس کا مطلب عام انسانی آنکھ ہے :

پھرتی ہے میری خاک صبا در بدر لیے
اے چشم اشک بار یہ کیا تجھ کو ہو گیا

وہ اشک نکلتا ہے میری چشم سے جس کا
ہر قطرہ کم از پارۂ الماس نہیں ہے

دوسری حیثیت چشمِ دل کی ہے جس کا مفہوم چشمِ بصیرت ہے :

نظر میرے دل کی پڑی درد کس پر
جدھر دیکھتا ہوں وہی روبرو ہے

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردا نہ دیکھا

پھر چشم سے مراد انسان ہے :

سراپا چشم ہوں جوں آئینہ پر
کسو پر درد میری کب نظر ہے

چشم نقش قدم ہوں جوں بیکس
خاک آنکھوں میں طوطیا ہے مجھے

اس ارتقائی کیفیت کی نفسیاتی توجیہہ یہ ہے کہ درد چونکہ ایک صوفی تھے اور اسی حیثیت سے سلوک اور تصوف کے مختلف مقامات اور مراحل طے کرتے ہوئے ایک ارتقائی کیفیت سے آشنا تھے اس لیے غیر شعوری طور پر اسی چیز نے ان کے کلام کو یوں متاثر کیا۔

یہ ارتقاء صرف چشم میں نہیں بلکہ اُن کی دیگر علامات یعنی غنچہ اور آئینہ وغیرہ میں بھی ہے اور چونکہ چشم کا تعلق اپنی خصوصیت دید کی وجہ سے آئینہ کے ساتھ زیادہ ہے اس لیے بعض جگہ اُن کا باہم ذکر بھی آیا ہے۔

مشاہدے اور چشم کی اتنی زیادہ اہمیت کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ اُن کے کلام میں جو رسمی اور عام شاعرانہ مضامین ملتے ہیں جن میں تصوف یا درد کی انفرادیت کو دخل نہیں اُن میں سے سب سے زیادہ تعداد ایسے اشعار کی ہے جس میں چشم یا متعلقات چشم

مثلاً ابرو ، بھنویں ، پلکیں ، خار مژہ ، ترچھی نگاہ ، نگہہ گرم ، شراب چشم وغیرہ کے الفاظ پائے جاتے ہیں ۔ ان الفاظ کا اثر مواد پر بھی ہوا اور اسلوب پر بھی ۔ اُن کی تشبیہات تمام تر بصری اور مشاہداتی ہیں ۔ اور تجلی ، رنگ ، نقش وغیرہ کے مضامین کثرت سے ہیں ۔ مجازی محبوب کا جہاں کہیں ذکر ہے اُس میں بھی محبوب کی صفات کا بصری پہلو زیادہ نمایاں کیا ہے اُس کی آنکھ ، مژہ ، نگہ گرم وغیرہ کا ذکر و اذکار ہے ۔ سوال و جواب آنکھوں میں ہوتے ہیں اور انتہا یہ ہے کہ مجازی محبوب کو درد صرف دیکھنا چاہتے ہیں :

درد کے ملنے سے اے یار برا کیوں مانا
اُس کو کچھ اور سوا دید کے منظور نہ تھا

کبھو ہم کو بھی بھلا کوچوں میں
چلتے پھرتے نظر آ جائیے گا

مجازی محبوب کا ذکر ہر جگہ اور ہمیشہ دیکھنے کا مضمون ساتھ لے کر آیا ہے ۔ لمس کا احساس قطعاً نہیں جیسا کہ جرأت کے یہاں ملتا ہے ۔ یا پھر میر کے محبوب کی خصوصیات میں جو دل فریب تنوع ہے وہ درد کے یہاں نہیں ہے ۔ اُن کے ہاں تنزیہی پہلو زیادہ اجاگر ہوتا ہے اور اسی نے مجازی موضوعات میں بھی رنگینی پیدا نہیں ہونے دی ۔ اس کا سبب یہی ہے کہ درد کی تمام تر زندگی فقط مشاہدے میں گزری ۔ زندگی کے وہ اعمال و افعال جس سے ایک عام انسان گزرتا ہے ، درد کی شخصیت میں دخیل نہ ہو سکے ۔ وہ زندگی سے دور ہٹ کر ایک کنج عافیت میں دیکھنے اور دکھانے کے شغل میں مصروف رہے اُن کے مریدین بھی یہی آرزو دل میں لے کر آتے تھے ۔ اور اُن کا اپنا بھی یہی فلسفہ تھا ۔ اس سے قطع نظر کہ یہ فلسفہ زندگی آموز ہے یا فرار کی راہ دکھانے والا ، اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس سے اُن کے کلام میں مشاہداتی عنصر نمایاں ہو گیا ۔

ایک انسان کی زندگی میں جتنی خالص بصری چیزیں ہو سکتی ہیں کم و بیش اُن سب کا ذکر ہے - اور دیگر حواس کے مدرکات کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے اور اس نے یقیناً اُن کے مضامین کے تنوع کو مجروح کیا - تاہم اسی موضوع نے اُن کی غزل کو گہرائی بخشی اور اُن کے متصوفانہ مضامین کے اظہار کے لیے سہولتیں پیدا کیں -

ان توضیحات سے اتنی بات تو معلوم ہو گئی کہ درد کے کلام میں مشاہدے کا مقام تقریباً مرکزی حیثیت رکھتا ہے مگر 'لا تُدرِکُہُ الاَبصَار' کی قرآنی نص اور لن ترانی کا ارشاد گرامی اس بات پر شاہد ہیں کہ دنیا میں رویت ہاری انسانی بس کی بات نہیں - مجدد الف ثانی کے مکتوبات میں جگہ جگہ یہ فقرہ آتا ہے کہ :

اِنَّ اللہَ وَرَاءُ الوَرَاء ثُمَّ وَرَاءُ الوَرَاء

اور یہی مسلک خواجہ میر درد کا بھی ہے چنانچہ فرماتے ہیں :

کھولی تھی آنکھ خواب عدم سے تیرے لیے
آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے

مثل شرر تنگ چشم ہستی بے بود ہے
دیکھ نہ سکتا اُسے ٹک بھی جدھر دیکھنا

دید کے لیے ایک وقت معین ہے شاید وہاں مشاہدے کے آلات اور قویٰ میں تبدیلی کر دی جائے یا کوئی اور صورت ہو - بہر کیف اہلِ حال اس عالمِ کون فساد کو عالمِ انتظار سمجھتے ہیں اور اُس عالمِ جاوداں کو عالمِ دیدہ و نظارہ — اس انتظار کا تذکرہ میر درد نے کتنے موثر انداز میں کیا ہے :

اتنا پیغام درد کا کہیو
گر صبا کوئے یار میں گزرے

کون سی رات آن ملیے گا
دن بہت انتظار میں گزرے

۱۹۶۳ء

میر درد کا احساسِ انا

میر درد غالباً اردو کے واحد شاعر ہیں جن کا ذکر ہر زمانے اور ہر مکتبِ فکر کے نقادوں نے احترام سے کیا ہے، اور ان کی شخصیت اور شاعری کی عظمت مسلم رہی ہے۔ ان کی شخصیت میں ایک قسم کا وقار، رکھ رکھاؤ اور وضعداری نبھانے کا سلیقہ بدرجہ کمال پایا جاتا ہے۔ ان کے نزدیک زندگی کے فروع کوئی حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ ان کے سامنے تصوف کی اعلیٰ منازل تھیں اور اگر وہ شاعری کی طرف توجہ نہ کرتے تو بھی اتنے ہی عظیم انسان ہوتے، جتنے اب سمجھے جاتے ہیں۔ ان کی عظمت شاعری کی رہین منت نہیں ہے۔ ان کی حقیقی عظمت کا راز ان کی شخصیت میں ہے۔

اس میں شک نہیں کہ وہ صوفی تھے اور اپنا مقام عام انسانوں سے بلند سمجھتے تھے۔ اور جب اس بلندی کا انہیں احساس ہوا، تو ان کے افکار و خیالات میں انانیت کی بھی ہلکی سی جھلک آ گئی۔ اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے پس پردہ خاص شخصی برتری کا جذبہ کار فرما نظر آئے گا۔ صوفی شعرا اپنے آپ کو، 'طائر قدسم و از دام جہاں برخیزم' اور 'عنقا ز قاف قدسم اندر جہاں نہ گنجم' تو کہتے آئے ہیں، جس میں نوع انسان کی اجتماعی رفعت کا اشارد پایا جاتا ہے۔ لیکن انفرادی اور ذاتی قسم کی تعلی صرف درد کے ہاں ہی ملے گی۔ چنانچہ کہتے ہیں:

ممنون میرے فیض سے سب اہل ہنر ہیں
جوں نور ہر اک چشم کا دیدار نما ہوں

یعنی اگر سید خواجہ میر المتخاص بہ درد دہلوی اہل نظر کو فیض نہ پہنچائیں تو کسی کو بصیرت نصیب نہ ہو ۔ نیز یہ کہ جب درد اس دنیا میں موجود نہ ہوں گے ۔ اُس وقت بھی ان کے فیض کا چشمہ جاری رہے گا :

کرتا ہوں پس از مرگ بھی حل مشکل عالم
بے حس ہوں پہ ناخن کی طرح عقدہ کشا ہوں

اس خاص معاملے میں درد کے بھی بالکل وہی عقائد ہیں ، جو ہند و پاک کے عام کم تعلیم یافتہ اور اسلام سے ناواقف مسلمانوں اور مزاروں پر جا کر شیئاًللہ کہنے والوں کے ہیں ۔ بظاہر درد کی علمیت کے پیش نظر ان سے یہ بات غیر متوقع معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن اس عقیدے کی تائید کرنے کی وجہ غالباً یہی ہوگی کہ یہ عقیدہ ان کے مفاد کو تقویت پہنچاتا ہے ۔ ایسا عقیدہ ہر سجادہ نشین کے مفید مطلب ہے ۔ معلوم یوں ہوتا ہے کہ درد اپنے تئیں انسانیت کی معراج کمال کا حامل سمجھتے تھے اور بزعم خود اُن کی بزرگی و عظمت کا یہ عالم ہے کہ دنیا ان کے بلند مقام کو دیکھ کر "یا اللہ !" پکار اٹھتی ہے :

درد ! درویش ہوں مری تعظیم
خلق کرتی ہے ، کہہ کے "یا اللہ !"

اپنے متعلق ایسی غیر متوازن خوش فہمی صرف اُن کی صوفیانہ بزرگی ہی کا نتیجہ نہیں بلکہ اس میں ان کی خاندانی وجاہت کو بھی دخل ہے ۔ نسل کے اعتبار سے وہ سید تھے ۔ پھر اس پر طرّہ یہ کہ مغل بادشا ہوں (شاہ عالم وغیرہ) کے خاندان سے انھوں نے رشتے ناطے بھی کر لیے تھے ۔ اس لیے ظاہر ہے کہ جن لوگوں کے گھروں میں شہزادیاں دلہنیں بن کر آئیں ، ان کی معاشرتی حیثیت کتنی بلند ہو گی ۔ دراصل انہی وجوہات نے انھیں فنون لطیفہ

کی طرف متوجہ کیا۔ فنون لطیفہ سے لگاؤ رکھنا اُس وقت کے اعلیٰ طبقہ کے لیے ضروری سمجھا جاتا تھا۔ درد بھی شرفا میں سے تھے۔ اُن کو بھی بہر صورت کچھ نہ کچھ شغف ان چیزوں سے رکھنا ضرور تھا۔ چنانچہ پوری طرح سوچ سمجھ کر انھوں نے فن لطیف سے شوق فرمایا۔ موسیقی کے بڑے بڑے اُستاد موسیقی میں اُن کی دسترس کو تسلیم کرتے تھے اور شاعری میں کسی کی مجال نہ تھی کہ جہاں درد کی بات آ جائے وہاں زبان ہلا سکے۔ درد اس حقیقت سے واقف ہیں اور اس پر اُنھیں فخر ہے:

مخالف کٹ گئے سنتے ہی میرا نام مجلس میں
زباں کا اب ہوا معلوم جوہر تیغ ہے گویا

سودا جو کبھی درد سے دو بدو ہونے کو بے ادبی سمجھتے تھے۔ آخر میں ان کا مذاق اُڑانے اور ان پر پھبتیاں کسنے پر اُتر آئے تھے۔ درد کے مشاعروں میں شعر پڑھنے کے انداز کا خاکہ اُڑاتے رہے۔ لیکن درد یہ سب کچھ سن کر خاموش ہو گئے۔ وہ سودا سے الجھنا اور اُس کی ہجووں کا جواب لکھنا اپنے لیے ہتک سمجھتے تھے۔ بلکہ سودا کیا وہ سرے سے ہجو کی صنف کو اپنے مرتبے سے فرو تر سمجھتے تھے۔ یہ بھی خاص درد کا احساس برتری تھا۔ وہ زیادہ سے زیادہ صرف اس انداز میں سودا کو تنبیہہ کرنا کافی سمجھتے ہیں:

سودا! اگرچہ درد تو خاموش ہے ولے
جوں غنچہ سو زباں ہیں اس کے دہن کے بیچ

درد کو اُس بات کا بھی دعویٰ ہے کہ وہ تمام معاصرین پر قوت و عظمت شاعری کے لحاظ کے فائق ہیں۔ وہ شعر کے تمام بنیادی عناصر کا تذکرہ اپنے اشعار میں کرتے ہیں اور ہر پہلو میں فلک نشین ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ ارسطو نے جن معنوں میں شعر کو نقل بتایا ہے۔ بعینہ وہی خیال درد کا ہے۔ اسی نقل کو

پروفیسر شبلی نے محاکات کا نام دیا ہے ۔ درد کہتے ہیں یہ محاکات اور یہ صورت پذیری جس فنی بلندی پر میرے کلام میں ہے ، ویسی دوسروں کے ہاں نہیں ہے :

درد تو کرتا ہے معنی کے تئیں صورت پذیر
دسترس رکھتے تھے کب بہزاد و مانی اسقدر

ہیں معنی بلند مرے عرش سے پرے
مت کہہ کہ بات درد کی کرسی نشیں نہیں

خیال اور اُس کے ابلاغ کے بعد تیسری چیز تاثیر رہ جاتی ہے سو اس کی بابت بھی ان کا خیال یہ ہے کہ :

کرتا ہے جگہ دل میں جوں ابروئے پیوستہ
اے درد ! یہ تیرا تو ہر مصرعۂ چسپیدہ

رسالہ ''نالۂ درد'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

''دل ہا کہ دراں نالۂ من اثر نہ کرد معلوم شد سخت تر از کہسار است ۔''

یہاں نالہ کا لفظ عام معنوں میں استعمال نہیں ہوا ۔ بلکہ درد نے اپنی تصنیف نالۂ درد کے جو مختلف ابواب قائم کیے ہیں ۔ ان کا نام نالہ نمبر ۱ ، نالہ نمبر ۲ ، نالہ نمبر ۳ وغیرہ رکھا ہے ۔ یہی حال رسالہ ''آہ سرد'' کے ابواب کا ہے ۔ وہاں بھی آہ نمبر ۱، آہ نمبر ۲ وغیرہ ہیں ۔ چنانچہ کلام نظم و نثر کی بے پناہ تاثیر کا دعویٰ کرنے کے بعد کہتے ہیں :

تا قیامت نہیں مٹنے کا دل عالم سے
درد ہم اپنے عوض چھوڑے اثر جاتے ہیں

اس خیال کا نفسیاتی جائزہ لیجیے تو پس منظر میں ایک بڑی

معقول وجہ کار فرما نظر آتی ہے۔ وہ یہ کہ درد کو اس بات کا احساس تھا کہ جو چیز میں بیان کر رہا ہوں، وہ میرے حسبِ حال ہے اور انفرادی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے شاعر اول تو میرے بیان کردہ رموز تصّوف کی حقیقت سے میری طرح آگاہ نہیں اور اگر اُن کا ذکر کریں گے بھی تو محض ایک سامع کی حثیت سے۔ صاحبِ حال کے انداز سے نہیں۔ واضح الفاظ میں یوں کہہ لیجیے کہ تصوف دوسروں کے ہاں برائے شعر گفتن تھا اور درد کا سرمایۂ حیات:

کب تجھ پہ گذرتا ہے کبھو میرا سا احوال
یوں چاہے تو تو اور بھی کچھ باتیں بنا لے

"باتیں بنا لے" کا ٹکڑا خاص توجہ کا طالب ہے۔ اس میں درد کے تمام تر دعویٰ قدرت شاعری کے باوجود بے چارگی کا احساس بھی جھلک رہا ہے۔ وہ قوت شاعری میں بعض لوگوں کو اپنے سے بلند پاتے تھے۔ وہ محسوس کرتے تھے کہ بات کا بنا لینا اس کے حسب حال ہونے پر منحصر نہیں۔ بلکہ اس کا تعلق قوت شاعری سے ہے ——— اب اس میں شبہ نہیں کہ درد کا تصوف اُن کا حال تھا۔ اُن کی تمام شاعری حسب حال ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ تصوف برائے شعر اختیار کرنے والے غالب اور میر قوت شاعری میں درد سے زیادہ بلند ہیں۔

ان کا خیال ہے کہ جیسا تصوف انھوں نے کہا، اُن سے پہلے کسی سے نہ ہو سکا:

"۔۔۔۔۔۔ گل سخن کہ بوئے معرفت و حقیقت داشتہ می باشد، بسیار کمیاب دریں گل زار است۔" (رسالہ درد دل)

اور ملک کے دوسرے شاعر جو کچھ کہہ سن رہے ہیں، وہ مجموعۂ مزخرفات ہے۔ کیوں کہ وہ لوگ بقول قرآن: فی کُلِّ وادٍ یَہیمُون کے مصداق ہیں:

"پیش ازیں ہم چنیں مرد ساں بسیار کم بہ نظر می آمدند کہ

> سلسلہ جنبان سخن گردند۔ چیزے بگویند و چیزے بہ شنوند۔" (رسالہ شمع محفل)

درد کے احساس برتری کے محرکات میں صوفیانہ عظمت کا احساس، شاعرانہ مقام کا احساس، نسلی برتری کا جذبہ، تصوف کی انفرادیت اور کلام کی تاثیر کا احساس شامل ہیں۔ اسی خود نگری کی وجہ سے انھوں نے تمام عمر بادشاہوں اور امیروں کی طرف ہاتھ نہ بڑھایا اور اپنی مخصوص قسم کی زندگی کو شاہوں کی زندگی پر ترجیح دی۔ انھوں نے اپنی خود داری کی بھی حفاظت کی، ذہن کی بھی اور اپنے کردار کی بھی:

عالمِ آب میں جوں آئینہ ڈوبا ہی رہا
تو بھی دامن نہ کیا درد نے تر پانی میں

درد کے سارے کلام میں اُن کی اپنی ذات چھائی ہوئی ہے۔ خود پسندی کا اتنا واضح مشاہدہ کسی دوسرے شاعر کے کلام میں مشکل ہی سے نظر آئے گا۔ اور اسی احساس ذات کا نتیجہ ہے کہ ان کے اکثر اشعار خود پسندی کے جذبہ پر مبنی ہیں۔ یہاں تک کہ اسرار معرفت کے بیان، گل و بلبل اور شعلہ و شبنم کی داستان اور حد یہ ہے کہ معشوق کے حضور بھی یہ جذبہ کار فرما نظر آتا ہے اور وہ پکار اُٹھتا ہے کہ آپ کا سا شخص اور کہیں نہیں ملے گا:

اے درد! کہا میں نے: "ملو جس سے کہ چاہو"
کہنے لگا: "تجھ سا کوئی انسان ملے گا!"

پھر آگے چل کر یہی جذبہ کچھ زیادہ وسیع ہو جاتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ ان کے اس احساس میں کسی قسم کے نفسیاتی الجھاؤ کو کوئی دخل نہیں۔ یعنی وہ نرگسیت (Narcissism) کے احساس میں ہرگز گرفتار نہ تھے۔ ان کی خود پسندی کی وجوہ مختلف ہیں۔ جن میں کچھ معاشرے سے تعلق

رکھتی ہیں ۔ کچھ ان کے خاندان سے اور چند ایسی ہیں جن کا تعلق ان کی ذات سے ہے ۔

نرگسی شخص کو اپنی ذات سے خود پرستی کی حد تک محبت ہو جاتی ہے ۔ بلکہ وہ تو اپنے جسم سے محبت کرتا ہے ۔ اپنی شکل و صورت کو یوں سنوارتا ہے ، جیسے کسی محبوب کی مشاطگی کر رہا ہو ۔ درد کے یہاں ایسی کوئی مثال نہیں ملتی ۔ درد کے کلام میں میں نے کوئی ایسی بات نہیں پائی ۔ وہ کسی حد تک دنیا کو ضرور ترک کر چکے تھے ۔ لیکن معاشرے سے نفور نہ تھے ۔ اپنے گھر میں باقاعدہ التزام کے ساتھ ہر ماہ دو مرتبہ محفل مشاعرہ اور محفل سماع منعقد کرانا اجتماع پسندی کی واضح دلیل ہے ۔ ان کا نظریہ یہ تھا کہ زندگی میں خلوت گزینی اور جلوت نشینی کا ایک خاص تناسب ہونا چاہیے اور انھوں نے گویا زندگی کا ایک انضباطِ اوقات ترتیب دے رکھا تھا ۔ پھر کسی نرگسی کی طرح ان کی شخصیت کا دائرہ کبھی بھی سکڑتا ہوا محسوس نہیں ہوتا ۔ وہ زندگی کو کبھی ڈھکوسلا ، دام تزویر ، فریب یا دیوانے کا خواب نہیں بتاتے ۔ وہ کبھی بھی عملی طور پر دنیا کی اہمیت یا اس کے وجود کے منکر نہیں ہوئے ۔ وہ تو زندگی کے ہر لمحے کو دم عیسیٰ بتاتے ہیں ۔ اور فرصت زندگی کو غنیمت جانتے ہیں ۔ وہ تو حوادث زمانہ کو سو فیصد حقیقت سمجھ کر ان سے اپنا آپا بھڑا دینے کو زندگی سمجھتے ہیں ۔ نرگسی شخص پیکر سیماب ہوتا ہے ۔ وہ خواہشات کی تکمیل کے لیے عقابی تیزی سے آگے بڑھتا ہے اور شکست کھا کر یک لخت پیچھے ہٹتا ہے ۔ کبھی کسی مرکز پر قائم نہیں رہ سکتا ۔ نرگسی کو آپ ایک مخصوص نظریہ بیان کرتے نہ دیکھیے گا ۔ جب کہ درد کے یہاں نظام زندگی سے متعلق جتنے خیالات ملتے ہیں ، وہ سب مربوط اور معقول ہیں ۔ بعض نے درد کے اس شعر کو کہ :

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

درد کی نرگسیت سے تعبیر کیا ہے۔ حالاں کہ یہ شعر کُلّ یَوم هُوَ فیِ شَان کا ترجمہ ہے۔

آخر میں نرگسیت سے متعلق دو باتیں اور ہیں۔ اول یہ کہ نرگسی اکثر و بیشتر ہم جنسیت کی طرف مائل ہوتا ہے۔ جیسا کہ نرگس شہزادے کا قصہ ظاہر کرتا ہے۔ درد کو امرد پرستی کا الزام دینا درست نہ ہوگا۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہر نرگسی مریض کا یتہً دنیا کے تمام عظیم انسانوں کی عظمت سے انکار کرتا ہے۔ وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر خود کو دنیا کا عظیم ترین انسان سمجھتا ہے اور اپنے وجود کے علاوہ ہر غیر چیز کو اپنا دشمن فرض کر لیتا ہے۔ اور اب درد کو دیکھیے تو ان کا فلسفہ ہی تقلید بزرگان اور تصور شیخ سے عبارت ہے۔ وہ تو اپنی خودی مٹا دینے کی بات کرتے ہیں۔ ان کی تمام نثری تصنیفات عظمائے اسلام کا ذکر احترام سے کرتی ہیں۔ پھر ان حالات میں کیسے کہا جا سکتا ہے کہ درد نرگسی تھے۔ وہ بڑی صاف شخصیت کے مالک تھے۔ اُن کے ہاں نفسیاتی امراض کا گزر نہیں۔

یہ بات میں نے ذرا تفصیل سے اس لیے بیان کی ہے کہ آج کل چند لوگ درد کو یہ طغرائے امتیاز بھی بخشنا چاہتے ہیں اور درد کو خلوت نشین سمجھ کر انہیں معاشرے سے الگ فرض کر لیتے ہیں۔ یہ زیادتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ درد میں خود پسندی اور خود بینی ضرور تھی۔ لیکن نہ تو ہم اسے تکبر ہی کہہ سکتے ہیں اور نہ نرگسیت۔ درد کا احساس انا کافی حد تک صحت مند تھا اور اس احساس نے ان کے وقار میں اضافہ کیا۔ اسی لیے تو یہ فقیر بوریا نشیں کہتا ہے:

درد ! ہر چند میں ظاہر میں تو ہوں مور ضعیف
زور نسبت ہے ولے مجھ کو سلیماں کے ساتھ

١٩٦٣ء

اصغر کی انفرادیت

اُردو کے منفرد ترین شعراء میں سے غالباً اصغر واحد ایسے شاعر ہیں جن کی طرف یا تو سنجیدہ نقادوں نے سنجیدگی سے توجہ نہیں کی یا توجہ کی ہے تو نیاز فتح پوری کی طرح اُن پر بری طرح برس پڑے ہیں۔ نیاز اُن کی شاعری کو اس لیے بے کار بتاتے ہیں کہ وہ تصوف کی شاعری ہے اور تصوف کی شاعری اُن کے بقول ''جھاڑ پھونک کی شاعری'' ہے۔ مجنوں گورکھ پوری نے اُن کی شاعری کو سرے سے تصوف کی شاعری ہی تسلیم نہیں کیا۔ بلکہ ایسا کہنے کو انھوں نے سطحیت اور سطحی مطالعہ قرار دیا ہے۔ اسی طرح بعض لوگوں نے کہا ہے کہ اصغر کی شاعری کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں لہٰذا یہ بے وزن اور کم وقعت ہے۔

اس قسم کے اعتراضوں کا اگر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہو گا کہ یہ سارے نقاد صاحبان در اصل تصوف سے ناراض ہیں۔ اس لیے وہ ایک صوفی شاعر کا صحیح مطالعہ عالمانہ لا تعلقی سے کر ہی نہیں سکتے۔ آدمی تصوف سے روٹھا رہے یا اس سے Allergic ہو اور تصوف کی شاعری کا مطالعہ اور اُس کی تحسین کرنا چاہے تو قدم قدم پر ٹھوکر کھا کر منہ کے بل گرنے کا امکان ہے اور اصغر کے سلسلہ میں بہت سے لوگوں کے ساتھ یہی ہوا ہے۔

کہنے کا مقصد یہ نہیں کہ اصغر کا صحیح مطالعہ یہ ہے کہ اُن کے ہاں تصوف کے مسائل اور تصوف کے نظام فکر اور صوفی کے احوال و مقامات اور مکاشفات و واردات کا سراغ لگایا جائے۔ اس

کھتونی کے کھولنے کی ضرورت نہیں ۔ لیکن شاعر کے اُس جہان تخیل اور اُس دنیائے دیگر تک تو پہنچنا ضروری ہے جس میں وہ محو پرواز ہے ۔ یعنی اس کی شاعری کی فضا کو سمجھنا اور اُس کی تحسین کرنا ضروری ہے اور یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ شاعر کی باطنی شخصیت کی رنگینی کس طرح اُس کے شعروں میں عکس فگن ہے ۔ یوں اُس کی زندگی کے تجربات یا اُس کی جذباتی واردات کا ''بیان'' اس میں برائے نام ہی ہے ۔ بلکہ اسی حقیقت سے بعض لوگوں کو مغالطہ ہوا اور انھوں نے کہہ دیا اصغر کی شاعری میں اُس کی شخصیت کا عکس نہیں ملتا ۔ اس قسم کا اعتراض نقاد کے تعصب اور اس کی جانب داری کو ظاہر کرتا ہے ۔ بعض لوگ پہلے سے کچھ چیزیں ذہن میں فرض کر لیتے ہیں کہ انھیں شاعری میں ضرور ہونا چاہیے اور اگر یہ نہیں ہیں تو پھر شاعری ناقص ہے ۔ اشتراکی نقادوں میں اس قسم کی ڈکٹیٹر شپ زیادہ ہے ۔ احتشام حسین کو اقبال سے گلہ ہے کہ ''وہ عمل کے مادی ذرائع نہیں بتاتے'' ۔ حالاں کہ اقبال کی شاعری لاکھ مقصدی ہو ، وہ کسی رہنمائے قوم کی منظوم تقریر یا کسی اخبار کا اداریہ نہیں ہے ۔ بنیادی طور پر وہ ادب پارہ ہی ہے ۔ اور اس کو پرکھنے کے اصول بھی بنیادی طور پر ادبی اور فنی اور جمالیاتی ہوں گے ۔ اسی طرح اگر اصغر کی شاعری ایلیٹ کی اصطلاح میں غیر شخصی شاعری (Impersonal Poetry) کی مثال ہے ۔ تو اس سے انکشاف ذات کا مطالبہ کرنا ہی شاعر اور تنقید اور اپنے ذہن رسا پر زیادتی ہے ۔ جیسی بھی وہ شاعری ہے ، اُسے اُسی صورت میں پڑھیے، محسوس کیجیے اور پھر اُس کا وزن اور مقام متعین کیجیے ۔

اصغر کی شاعری پوری اردو غزل میں اس لحاظ سے منفرد ہے کہ یہ عام اُردو غزل کے خلاف واضح طور پر نشاطیہ شاعری ہے ۔ عام اُردو غزل کا مزاج عموماً حزنیہ رہا ہے اور اسی حقیقت کو دیکھ کر

ایک پروفیسر صاحب نے یہ فتویٰ دے دیا کہ اُردو غزل میں یا تو ایذا پسندی (Masochism) کے جذبات بھرے ہوئے ہیں یا ایذا دہی (Sadism) کے ۔ اور اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ غزل دراصل پیداوار ہی ایسے کلچر کی ہے جو مریضانہ اور زوال آمادہ تھا ۔ یعنی میر اور سودا کے زمانے کا کلچر ۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ نہ تو اُردو غزل میں ایذا پسندی اور ایذا دہی کی مطلق العنان حکمرانی ہے اور نہ یہ صنف سخن مریضانہ کلچر کی پیداوار ہے ۔ غزل تو ایران کے اُس کلچر کی پیداوار ہے جس کی بنیاد ہی حسن پرستی اور جمال دوستی پر تھی اور جہاں کے شعراء اپنے شعروں میں حسین دنیائیں تخلیق کرنے اور جہان دیگر کا کشف عطا کرنے اور لطیف ترین جذبات کا لطیف ترین اظہار کرنے کے اعتبار سے مشرقی شاعری کی آبرو ہیں :

صبا بہ لطف بگوآں غزالِ رعنا را
کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادۂ مارا

بیا کہ پردۂ گل زیرِ ہفت خانۂ چشم
کشیدہ ایم بتحریرِ کذر گاہِ خیال

نفسِ باد صبا مشک فشاں خواہد شد
عالم پیر دگر بارہ جواں خواہد شد

ارغواں جام عقیقی بہ سمن خواہد داد
چشم نرگس بہ شقائق نگراں خواہد شد

مطربا ! مجلس اُنس است غزل خوان و سرود
چند گوئی کہ چنین است و چنان خواہد شد

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم
اے بے خبر ز لذت شرب مدام ما

صبح دم بکشاد خمارے در میخانہ را
قلقل آواز صراحی جاں دہد مستانہ را

غمزۂ تو بر دل سلطان زند
ور نرنجی بر دل درویش ہم

اردو میں اس لطافت احساس اور تخیل کی رنگینی اور حسین فضاؤں کی تخلیق کی بہترین مثال اصغر گونڈوی کا کلام ہے اور غزل پر ایذا پسندی کا الزام لگانے والوں کے لیے لمحہ فکریہ ـــــــ!

یوں بھی اردو کی دکنی دور کی شاعری کا رجحان کسی قدر نشاطیہ ہے۔ ولی حسن و نشاط کا شاعر ہے۔ لکھنؤ کے گئے گزرے دور میں بھی آتش کی شاعری مسرت و انبساط سے بھرپور ہے۔ ادھر بعد میں حسرت کے ہاں بھی کامیاب رومان کی نشاطیہ شاعری ہی ملتی ہے۔ لیکن اس وقت اس تذکرے سے میرا مقصد یہ ہے کہ اصغر اردو کا بہترین نشاطیہ شاعر ہے۔ یعنی المیہ عشقیہ غزل میں جو مقام میر کا ہے۔ وہی مقام لطافت احساس اور نشاط تخیل کی شاعری میں اصغر کا ہے۔ اس طرح ہم نے اردو کے بڑے شاعروں کی جو فہرست بنائی ہے: میر، غالب، اقبال اور فراق، اس میں ایک مزید نام یعنی اصغر کا بھی اضافہ کرنا ہو گا۔

اصغر کے کلام کی روح و رواں: مسرت، کامیاب دنیاوی یا عشقیہ زندگی کے باعث نہیں۔ نہ اس کا سبب عیش کوشی، ایپقوری (Epicurean) طرز زندگی، اور ساغر و مینا کی کھنک ہے۔ نہ کوئی کامیاب رومان یا مظاہر فطرت کی رنگینیوں سے دلچسپی ہے۔ بلکہ اس مسرت کے سوتے صوفیانہ واردات سے پھوٹتے ہیں۔ تصوف کی اصطلاح میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ شاعر ''بسط'' کی حالت میں وجد کرتا ہوا اپنی نشاط روح کا اظہار شعروں میں کرتا ہے۔ ان کے برعکس میر درد پر ''قبض'' کی کیفیت طاری ہے۔ اسی لیے اُن کی شاعری بھی حزینہ ہے۔ اصغر کی مسرت کسی دنیاوی یا

مادی سبب کی مرہون نہیں بلکہ عملی تصوف کی مختلف کیفیات میں ان پر جو نشاط افزا کیفیتیں طاری ہوتی ہیں ، انھیں کی تال پر ان کا دل رقص کرتا ہے ۔ جیسے کوئی ننھا بچہ بیٹھے بیٹھے خود ہی کچھ سوچ کر خوش ہو جاتا ہے اور ہنس پڑتا ہے ۔ اسی طرح شاعر کا معصوم دل بھی ایک انجانی مسرت سے بھر جاتا ہے اور وہ نغمہ سرا ہوتا ہے ۔ جس طرح فراق کی شاعری نفسی قوت (Psyche) کی مرہون ہے اور ان کے ہاں ایک نفسانی سرمستی ملتی ہے اور جس طرح جگر کے ہاں ذہنی اور خیالی مستی ہے یعنی وہ تخیل ہی تخیل میں وہ بھٹکتے اور خوش رنگ مناظر دیکھتے اور کھو جاتے ہیں ۔ اور جس طرح حافظ و خیام کے ہاں شراب و نغمہ کی سرمستی ہے ، اسی طرح اصغر کے ہاں ''روحانی'' سرمستی اور نشاط ہے ۔ بلکہ سرمستی سے زیادہ ان کے ہاں روحانی مسرت کی فضا ہے ۔ عظیم شاعر میں جو ایک قسم کی بوالعجبی اور دیوانہ پن کی صفت پائی جاتی ہے وہ ان کے ہاں بھی ہے ۔ مگر ان کا دیوانہ پن کسی عظیم المیے کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک تند و تیز ، بے حد پر زور اور بہت وجد آفریں جذبۂ نشاط کا نتیجہ ہے :

سرمستیوں میں شیشۂ مے لے کے ہاتھ میں
اتنا اچھال دیں کہ ثریا کہیں جسے

انوار کی ریزش ہو ، اسرار کی بارش ہو
ساغر کو جو ٹکرا دوں اس گنبد مینا سے

خاک کر دیں طپش عشق سے ساری ہستی
پھر اسی خاک کو خاک در جاناں کر دیں

نام ان کا آ گیا کہیں ہنگام باز پرس
ہم تھے کہ اڑ گئے صف محشر لیے ہوئے

نہ میں دیوانہ ہوں اصغرؔ نہ مجھ کو ذوقِ عریانی
کوئی کھینچے لیے جاتا ہے خود جیب و گریباں کو

عام طور پر ہماری غزل کی شاعری میں محبوب کا تصور شاعر کے لیے غم کا باعث بنتا ہے اور غزل گویا محبوب کے ظلم و ستم کے خلاف نالہ و فریاد کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی وجہ سے عشق کو بھی میر صاحب جی کا روگ بتاتے ہیں۔ پرانے شاعروں میں صرف ولی کے ہاں محبوب کا تصور گل و گلزار کے پس منظر کے ساتھ آتا ہے۔ اور اکثر و بیشتر شاعر کے جذبات مسرت کو تحریک دیتا ہے۔ ورنہ دوسرے نشاطیہ شعراء مثلاً آتش کے ہاں بھی نشاط کا سرچشمہ تصور محبوب نہیں بلکہ ''اپنی'' کھال میں مست رہنے کی ادا ہے۔ یا مے و مینا کے شغل کا تصور ہے۔ اصغر ایسے شاعر ہیں جن کے کلام میں محبوب کا تصور ہمیشہ باعث انبساط ہوتا ہے۔ محبوب کا خیال آتے ہی وہ مسرت کی امواج رنگیں پر اڑ جاتے ہیں۔ اس کا تصور موج نور اور رنگینی، گل اور بوئے یاسمن کی طرح ہے جس کا اثر جان نواز انشرح قلب ہے:

ساقی نے مرا حاصل ایماں نہیں دیکھا ——!
رخ پر تری زلفوں کو پریشاں نہیں دیکھا

ہاتھ میں لے کے جام مے آج وہ مسکرا دیا
عقل کو سرد کر دیا، روح کو جگمگا دیا

یوں مسکرائے جان سی کلیوں میں پڑ گئی
یوں لب کشا ہوئے کہ گلستاں بنا دیا

میں کامیاب دید بھی محروم دید بھی
جلووں کے اژدحام نے حیراں بنا دیا

بکھری ہوئی ہو زلف بھی اس چشم مست پر
ہلکا سا ابر بھی سر مے خانہ دیکھتے

ذرا روکے ہوئے موجِ تبسم ہائے پنہاں کو
ابھی یہ لے اڑیں گی بجلیاں تارِ رگِ جاں کو

ذرا تکلیف جنبش دے نگاہِ برق ساماں کو
جہاں میں منتشر کردے مذاقِ سوزِ پنہاں کو

ہو نور پہ کچھ اور ہی اک نور کا عالم
اُس رخ پہ جو چھا جائے مرا کیفِ نظر بھی

بہت لطیف اشارے تھے چشم ساقی کے
نہ میں ہوا کبھی بےخود نہ ہوشیار ہوا

جہاں بھی میری نگاہوں سے ہو چلا معدوم
ارے بڑا غضب اے چشم سحر کار ہوا

مری نگاہوں نے جھک‌جھک کے کر دیے سجدے
جہاں جہاں سے تقاضائے حسن یار ہوا

اُس نوبہار ناز کی صورت کی ہوبہو
تصویر ایک ہے تہہِ دامان آرزو

کوثر کی موج تھی تری ہر جنبش خرام
شاداب ہو گیا چمنستان آرزو

اس عارض رنگیں پر عالم وہ نگاہوں کا
معلوم یہ ہوتا ہے پھولوں میں صبا آئی

لالہ و گل پہ جو ہے قطرۂ شبنم کی بہار
رخ رنگیں پہ جو آئے تو حیا ہو جائے

اس جوئبار حسن سے سیراب ہے فضا
روکو نہ اپنی لغزش مستانہوار کو

ہے تیرے تصور سے یہاں نور کی بارش
یہ جان حزیں ہے کہ شبستان حرا ہے

نمایاں کر دیا اس نے بہار روئے خنداں کو
کہ دی نغمے کو مستی ، رنگ کچھ صبح گلستاں کو

یہاں تک کہ محبوب کا غم بھی شاعر کے دل پر گھٹن یا اُداسی یا افسردگی اور یاس کا اثر پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ بھی اسے ایک نشاط دیگر سے آشنا کرتا ہے :

کیا کہیے جاں نوازیٔ پیکانِ یار کو
سیراب کر دیا دل منت گداز کو

آلامِ روزگار کو آساں بنا دیا ——— !
جو غم ہوا اسے غم جاناں بنا دیا

ہم اس نگاہ ناز کو سمجھے تھے نیشتر
تم نے تو مسکرا کے رگ جاں بنا دیا

مجھ پہ نگاہ ڈال دی اس نے ذرا سرور میں
صاف ڈبو دیا مجھے موج مئے طہور میں

تیری ہزار برتری ، تری ہزار مصلحت
میری ہر اک شکست میں، میرے ہر اک قصور میں

سرمایۂ حیات ہے حرمانِ عاشقی
ہے ساتھ ایک صورت زیبا لیے ہوئے

اصغر ہجوم درد غریبی میں اُس کی یاد
آئی ہے اک طلسم تمنا لیے ہوئے

محبوب کا تصور اصغر کے یہاں عام اردو شاعری کی روایات کے برعکس ہے ۔ عام طور پر غزل کا محبوب ظالم اور جفاجو ہے اور اسی کی

جفا سے عشق کا المیہ ابھرتا ہے ۔ گویا ہمارے شاعر کا عشق یک طرفہ ہے ۔ جہاں کہیں محبوب ملتفت بھی ہے تو وہ یا تو لالچی لڑکا ہے یا طوائف ۔ ایسے میں شاعر کے جذبات ہوس ہی کا اظہار ہوتا ہے ۔ یہاں تک کہ دوسرے صوفی شعراء کے ہاں بھی محبوب کا تصور غم کی آمیزش سے پاک نہیں ۔ درد کی ساری شاعری فریاد ہجران ہے اور کہیں کہیں دستِ تطاولِ دلدار کے خلاف احتجاج :

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا

اصغر کے ہاں یہ نہیں ہے ۔ اصغر کے ہاں محبوب ایک جلوۂ رنگیں ، اک حسین پیکر خیال اور ایک تنزیہہ جمال ہے ۔ اس محبوب کا اصغر کی جانب کوئی رد عمل نہیں ہے ۔ اصغر فقط اس پیکر نور و نکہت و حسن و رنگ کو دیکھ کر سرمست نشاط ہیں ۔ محبوب کی مہربانی نا مہربانی ، اس کا اصغر کی طرف التفات یا تغافل——ان باتوں کا کوئی ذکر نہیں ۔ وہ تقریباً ایک غیر متعلق شۓ حسین ہے اور اصغر اسے دیکھ کر مگن ہیں ۔ اصغر اپنے آپ کو محبوب کے مقابل لا کر بھی نہیں سوچتے ۔ ان کا طرز فکر اور طرز احساس ایسا نہیں ہے کہ محبوب کے بالمقابل اپنی ہستی کا اصرار (Assertion) کریں ۔ اور پھر اس کی مہربانی سے خوش ہوں یا اس کے تغافل سے فریاد کریں یا انھیں اپنی کامیابی یا محرومی کا احساس ہو ۔ وہ زیادہ موضوعی (Subjective) یا دروں بین (Introvert) یا خود بیں (Self centred) نہیں ہیں ۔ وہ بس محو دید ہیں ۔ اور اسی میں خوش ہیں ۔ اردو کے دیگر شعراء کو دیکھیے تو ان کی شاعری کی بنیاد اُن کی اپنی انا کا احساس یا اصرار ذات (Self Assertion) ہے ۔ غالب انا کے زور سے دنیا کو اپنے آگے بازیچۂ اطفال سمجھتے ہیں اور اُن کی شاعری کا حزن اسی شکست انا کا مرہون ہے ۔ اُن کے

ہاں کوئی سا بھی احساس الم دیکھیے ، وہ شکست انا کے حادثے کا رہین منت ہوگا ۔ میر کا المیہ بھی اپنی ذات کی محرومیوں کا ہے ۔ بلکہ میر تو اپنی ذات کے بارے میں انتہائی شدت سے حساس ہیں اور کہیں کہیں تو شاعر خود ترحمی (Self Pity) کا مرتکب ہوتا نظر آتا ہے ۔ درد کے ہاں بھی احساس ذات بڑا شدید ہے ۔ فراق کی شاعری کا رومانوی کرب اور اندوہ جلیل اُس کی انا کے صدمات کا اشاریہ ہے ۔ فانی کی سب آہ و فغاں اپنے حرماں کی پیداوار ہے ۔ ولی کے ہاں 'میں' کی تکرار ہے ۔ اور اس کا نشاط و الم بھی اپنی ذات کے حوالے سے اُبھرتا ہے ۔ آتش اپنی خوشی میں مگن ہیں ۔ لیکن وہ بھی ''اپنی'' کھال میں مست ہیں ۔ سودا کی ڈانٹ ڈپٹ اُس کی اپنی شخصیت کو زیادہ اہمیت دینے کے جذبے سے جنم لیتی ہے ۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ اُردو کے تمام نمایاں غزل گو اپنی ذات کے بارے میں سوچتے ہیں کہ دنیا نے اُنہیں کیا دیا؟ کہاں تک اُن کی قدر پہنچانی؟ لوگوں نے ان سے کیا سلوک کیا ؟ محبوب کا اُن سے کیا برتاؤ ہے ؟ تقدیر نے اُن سے کیا کیا ؟ اور کہتی ہے اُن کو خلق خدا غائبانہ کیا ؟ اور ہیں گھاؤ دل پہ کتنے تیغ زباں سے سب کی ؟ ——— اور پھر یہ سب کچھ سوچ کے اپنی کامیابی یا ناکامی کا احساس کر کے خوش یا مغموم ہوتے ہیں ۔ بلکہ کچھ تو خود ترحمی (Self Pity) کے مریض ہیں ۔ اس طرح سے اپنی ذات کو ضرورت سے زیادہ بلکہ بنیادی اہمیت دینے کا انداز پرانے شعراء ہی میں نہیں ، آج بھی ہے ۔ ناصر کاظمی کہتے ہیں :

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا میں باہر جاؤں کس کے لیے

شعر بڑا وارداتی ہے ۔ لیکن صحت مند ذہن کا عاشق چھیلا بن کر محبوب کو اپنا سراپا دکھانے باہر نہیں جایا کرتا بلکہ وہ تو اپنے محبوب کا حسن و جمال دیکھنے جاتا ہے ۔ اپنی آرائش ہو بھی تو

اس کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے ۔ اصغر واحد ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اس سلسلے میں اپنی ذات کو کبھی Consider ہی نہیں کیا اور اصرار ذات کا تو کیا ذکر؟ اصغر کا نشاط اسی لیے بڑا تنزیہی اور خالص روحانی یا تخیلاتی یا نفسیاتی بن جاتا ہے——یہ زندگی کے تجربات یا عشقیہ تصادمات سے نہیں اُبھرتا ۔ بلکہ اس کے سوتے محبوب کے جلوۂ رنگیں میں کھو جانے کی مجنونانہ ادا سے اُبھرتے ہیں ۔ آتش خوش ہیں مگر اپنی دھن میں مست ہیں ۔ اصغر محبوب کے خیال میں مست ہیں ۔ وہ اپنے بارے میں تو یہ سوچتے ہی نہیں کہ وہ کیا ہیں :

سما گئے مری نظروں میں ، چھا گئے دل پر
خیال کرتا ہوں اُن کو کہ دیکھتا ہوں میں

نہ کوئی نام ہے میرا نہ کوئی صورت ہے
کچھ اس طرح ہمہ تن دید ہوگیا ہوں میں

ترا خیال ہے ، تیرا جمال ہے ، تو ہے
مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

اصغر کے اس طرز احساس کی اصل ماہیت کو پوری طرح نہ سمجھتے ہوئے بعض لوگوں نے اصغر پر یہ اعتراض کیا ہے کہ ان کے شعروں میں ان کی شخصیت کی جھلک نہیں ملتی اور مثال کے طور پر اصغر کا یہ شعر پیش کرتے ہیں :

اصغر سے ملے لیکن اصغر کو نہیں دیکھا
اشعار میں سنتے ہیں ”کچھ کچھ“ وہ نمایاں ہیں

لیکن اس اعتراض کی زیادہ گنجائش نہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری میں اصغر کا مقصد انکشاف ذات ہے ہی نہیں ۔ نہ میرا جی کی طرح اُن کا مقصد اخفائے ذات ہی ہے ۔ وہ تو شاعری میں بس اپنی روحانی

مسرت کی رنگین کرنیں بکھیر دینا چاہتے ہیں ۔ اُن کی یہ روحانی مسرت اور ان کا یہ غیر شخصی رویہ بذات خود ان کی شخصیت کا ایک حصہ ہے جو اُن کی شاعری میں منکشف ہو رہا ہے اور یوں جزوی انکشاف ذات تو ہو ہی جاتا ہے لیکن مجموعی حیثیت سے ان کی شاعری ایک طرح کی غیر شخصی شاعری (Impersonal Poetry) ہے ۔ ایلیٹ نے جس طرح کہا ہے کہ مختلف خیالات اور احساسات شاعر کے ذہن میں آ کر کیمیائی عمل اور رد عمل سے چیز دگر بنتے اور شاعری میں ظاہر ہوتے ہیں اور شاعر کا ذہن اس عمل میں کسی کیمیائی عنصر کی حیثیت سے نہیں بلکہ صرف ایک عمل انگیز کی حیثیت سے کام کرتا ہے ۔ اور یوں شاعری شاعر کی ذات کا عکس نہیں بلکہ غیر شخصی چیز ہوتی ہے ۔ اسی طرح اصغر کی شاعری کسی حد تک غیر شخصی شاعری ہی ہے ۔

"کسی حدتک" اس لیے کہ روحانی مسرت تو ان کی اپنی ہی ہے لیکن اس میں شاعر کی شمولیت فعال حیثیت سے نظر نہیں آتی ۔ وہ محض ایک خوش رنگ منظر کا تماشا کنندہ ہے اور اپنی جگہ پر کھڑا خوش ہو رہا ہے اور کبھی کبھی باد مسرت کی لہروں پر اڑ جاتا ہے ۔ کم از کم خود ترحمی کا شائبہ اصغر کے ہاں کہیں نہیں ہوتا ۔ اس کا سبب محبوب کی طرف آن کا مخصوص طرز عمل ہے ۔

محبوب سے اسی لا تعلقی اور نفسی اور لمسی اور جنسی یا نیم جنسی تلذ ذات سے پاکیزہ ہونے کی بنا پر اُس کا احساس مصفا آب کوثر میں دھلے ہوئے گل یاسمن کی طرح نظر آتا ہے ۔ یاسمین کا پھول نفاست ، خوش سلیقگی ، پاکیزگی اور عمدگیٔ کردار کی علامت ہے ۔ اصغر کا کلام شگفتہ یاسمن ہے ۔ میر کی شاعری سرخ گلاب کا پھول ہے، لہو میں تربتر۔ اس پاکیزہ لا تعلقی کی مثال اُن کا یہ خوب صورت شعر ہے جس میں احساس کی لطافت قابل دید ہے :

اس عارض رنگیں پر عالم وہ نگاہوں کا
معلوم یہ ہوتا ہے پھولوں میں صبا آئی

اکثر لوگوں نے یہ کہا ہے کہ اصغر کی شاعری زندگی سے دور ہے، اس لیے اس کی تجریدی اور توہماتی لطافت کو ہم کیا کریں ؟ سوال یہ ہے کہ پھول کی لطافت یا حسن کو آپ کیا کرتے ہیں ؟ گلاب اور چنبیلی کا پھول آپ کو زندگی کی بصیرت پیدا کرتا ہے۔ نہ پھل فروٹ دیتا ہے۔ اس میں تو بس ایک حسن ہوتا ہے ، رنگ و بو اور تناسب کا۔ اگر یہ حسن کسی کے اعصاب کے لیے فرحت افزا ہے تو ہے ورنہ اس کی قسمت——! اصغر کا کلام جمالیات کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس نے تصوف اور تغزل بلکہ کہیں کہیں تو احساس غم کو بھی جمالیات سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ جس طرح درد نے تصوف کو تغزل بنا دیا تھا۔ اصغر کے ہاں رنگ و نکہت اور امواج نور کی حسین و خوش رنگ تصویریں ہیں اور جگہ جگہ لطیف احساس کی لہریں۔ اس جمالیاتی فضا سے ہمارے اعصاب جاں کی جو Genuine تسکین ہوتی ہے وہ اتنی دیر پا ، مستحکم اور مقدس ہوتی ہے کہ جسمانی تلذذ کی بے حد واقعاتی اور خوب صورت ترین شاعری بھی یہ فریضہ سرانجام نہیں دے سکتی۔ میرے خیال میں ایسے خوب صورت Images جو ہمارے لطیف ترین اور بالیدہ ترین ذوق جمالیات کی تسکین کر سکیں ، جس کثرت اور فراوانی سے اصغر کے ہاں ملتے ہیں ، دوسرے کسی غزل گو کے ہاں بڑی مشکل سے ملیں گے۔ اصغر کے ہاں ایک بے حد حسین جمالیاتی فضا ملتی ہے :

رخ رنگیں پہ موجیں ہیں تبسم ہائے پنہاں کی
شعاعیں کیا پڑیں رنگت نکھر آئی گلستاں کی

ردائے لالہ و گل پردۂ مہ و انجم
جہاں جہاں وہ چھپے ہیں عجیب عالم ہے

بہار جلوۂ رنگیں کا اب یہ عالم ہے
نظر کے سامنے حسن نظر مجسم ہے

مے بے رنگ کا سو رنگ سے رسوا ہونا
کبھی مے کش کبھی ساقی کبھی مینا ہونا

کہہ کے کچھ لالہ و گل رکھ لیا پردہ میں نے
مجھ سے دیکھا نہ گیا حسن کا رسوا ہونا

خرمن بلبل تو پھونکا عشق آتش رنگ نے
رنگ کو شعلہ بنا کر کون پروانے میں ہے

ایک سی گل کاریاں ہیں ایک سی رنگیں بہار
لے کے داماں نظر سے تابہ داماں بہار

ہے سراپا حسن وہ رنگیں ادا جان بہار
حسن پر حسن تبسم، صبح خنداں بہار

دیکھنے والے فروغ رخ زیبا دیکھیں
پردۂ حسن یہ خود حسن کا پردا دیکھیں

حسن ساقی کا تو مستوں کو ذرا ہوش نہیں
کچھ جھلک اس کی سر پردۂ مینا دیکھیں

کبھی گل کہہ کے پردہ ڈال دیتے ہیں ہم اس رخ پر
کبھی مستی میں پھر گل کو رخ زیبا سمجھتے ہیں

یہ ذوق دید کی شوخی، وہ عکس رنگ محبوبی
نہ جلوہ ہے نہ پردہ، ہم اسے تنہا سمجھتے ہیں

وہ نکہت سے سوا پنہاں وہ گل سے بھی سوا عریاں
یہ ہم ہیں جو کبھی پردا کبھی جلوا سمجھتے ہیں

نظر بھی آشنا ہو نشۂ بے نقش و صورت سے
ہم اہل راز سب رنگینی مینا سمجھتے ہیں

عام ہے وہ جلوہ لیکن اپنا اپنا طرز دید
میری آنکھیں بند ہیں اور چشم انجم باز ہے

سننے والا گوش بلبل کے سوا کوئی نہیں
ریشہ ریشہ ان گلوں کا اک صدائے راز ہے

ذرا روکے ہوئے موج تبسم ہائے پنہاں کو
ابھی یہ لے اڑیں گی بجلیاں تار رگ جاں کو

اقلیم جاں میں ایک تلاطم مچا دیا
یوں دیکھیے تو کچھ نہیں تار رباب میں

میری ندائے درد پہ کوئی صدا نہیں
بکھرا دیے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں

برگ گل کے دامن پر رنگ بن کے جمنا کیا
اس فضائے گلشن میں موجۂ صبا ہو جا

وہ نغمہ بلبل رنگیں نوا اک بار ہو جائے
کلی کی آنکھ کھل جائے چمن بیدار ہو جائے

ادھر وہ خندۂ گل ہائے رنگیں صحن گلشن میں
اُدھر اک آگ لگ جانا وہ بلبل کے نشیمن میں

بن آئی بادہ نوشوں کی بہار آئی ہے گلشن میں
لب جو ڈھل رہی ہے بھر لیے ہیں پھول دامن میں

بہار آتے ہی وہ اک بارگی میرا تڑپ جانا
وہ جا پڑنا قفس کا آپ سے آپ اڑ کے گلشن میں

یہ ضرور ہے کہ اصغر کے کلام میں زندگی کے تجربات یا زندگی کا فلسفہ یا شاعر کے نفسیاتی تصادمات یا کسی قسم کا اس کی ذات یا زمانے کا المیہ نہیں ملتا ۔ لیکن ان سب کی قیمت ادا کر کے اس نے ہمیں خوب صورت ترین جمالیاتی شاعری عطا کی ہے جس کا حسن نفسی (Sensuous) پس منظر سے نہیں بلکہ روحانی پس منظر اور ایک نہایت خوش رنگ جہان تخیل کی عکس ریزی سے طلوع ہوتا ہے ۔ اصغر صوفیانہ نظریات اور اپنے صوفیانہ واردات کو عام شعرا کی طرح تفلسف کے انداز میں پیش نہیں کرتا ۔ بلکہ اُنہیں جمالیاتی واردات بنا کر اُن کے عکس سے ایک رنگین فضا تخلیق کرتا ہے ۔ یہی اصغر کا سارا کمال ہے ۔ اوپر کے اشعار میں سے ہر شعر میں کوئی نہ کوئی صوفیانہ نظریہ بیان ہوا ہے یا اصغر کی کسی صوفیانہ واردات کا ذکر ہے ۔ لیکن شاعر نے اسے اپنی جمالیاتی واردات بنا کر اس سے ایک حسین و خوش رنگ ماحول تخلیق کیا ہے اور تصوف کے پیچیدہ مسائل جمالیاتی شاعری کے قالب میں ڈھل گئے ہیں ۔ اصغر کی یہی انفرادیت ہے اور پوری اردو شاعری میں یہی اس کا امتیاز ہے ۔ وہ زندگی اور اُس کی کیفیات اور اس کے بکھیڑوں کو ، اس کی داستانوں اور افسانوں اور غزلوں کو کسی قدر فراموش کر کے ایک نئی اور نہایت خوب صورت دنیا پیدا کرنا چاہتے ہیں ۔ جو جسم کو نہیں روح کو مسرت عطا کرے یعنی روح کو مسرت جسم کے واسطے سے نہیں بلکہ براہ راست عطا کرے :

خاک کر دیں طپش عشق سے ساری ہستی
پھر اسی خاک کو خاکِ درِ جاناں کردیں

یہ بوالعجبی ہے مگر اس بوالعجبی کی بنیاد شاعرانہ معصومیت اور طفلانہ تحیر اور ماورائی عظیم ربودگی پر ہے جس میں شاعر کا وجودِ باطنی شاداں و فرحاں محو پرواز ہے ۔ حافظ کے ہاں مسرت افزا موسیقی ہے مگر وہاں شاعر سخت دھن کی تال پر رقص کرتا ہے جس میں وہ دیوانہ وار پاؤں پٹختا ہے :

چو در دستست رودے خوش ، بزن مطرب سرودے خوش
کہ دست افشاں غزل خوانیم و پا کوباں سراندازیم

درد کی موسیقی میں وجد آفرینی اور رقص کی کیفیت ہے :

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

اس میں والہانہ پن اور تفاخر کے جذبے مل کر شاعر کو محو رقص کر دیتے ہیں ۔ میر کی موسیقی شاعر کو نڈھال کرکے گرا دیتی ہے جیسے آدمی کسی گہرے سمندر میں ڈوب جائے ۔ غالب کے شعروں کی موسیقی تند و تیز ہے جو سامع کے باطن میں کھلبلی تو ڈالتی ہے مگر اس کا اثر جسم کی خارجی حرکات پر نہیں ہوتا ۔ اصغر کی موسیقی میں رقص و وجد کی بجائے پرواز کی کیفیت پائی جاتی ہے محسوس ہوتا ہے شاعر ایک خوش و خرم طائر صبح کی مانند خنک ہوا کی لہروں پر فرحاں فرحاں اُڑا جا رہا ہے ۔ خود 'اڑنے' کا لفظ اور اڑنے کا Image کئی بار ان کے شعروں میں آیا ہے :

یوں اڑائے لیے جاتا ہے مجھے دل میرا
ساتھ دیتا نہیں اب جادۂ منزل میرا

تھی بوئے دوست موج نسیم سحر کے ساتھ
یہ اور لے اڑی مری مشت غبار کو

جسم کو اپنا سا کر کے لے اڑی افلاک پر
اللہ اللہ یہ کمال روح جولاں دیکھیے

جو لے اڑا مجھے مستانہ وار ذوق سجود
بتوں کی صف سے اٹھا نعرہ انا المعبود

شوق سے ہے ہر رگ جاں جست میں
لے اڑے گی بوئے پیراہن کہاں !

اس کی نگاہ مہر خود مجھ کو اڑا کے لے چلی
شبنم خستہ حال کو حاجت بال و پر نہیں

نام ان کا آ گیا کہیں ہنگام باز پرس
ہم تھے کہ اڑ گئے صف محشر لیے ہوئے

مانا حریم ناز کا پایہ بلند ہے
لے جائے گا اُچھال کے درد جگر مجھے

ان کی موسیقی میں ایک عجیب مسرت آفریں جذباتی انہماک کا عکس ہے۔ شاعر کی باطنی شخصیت ایک ترنگ میں مست ہے اور شخصیت کی اسی بوالعجبی اور اسی ترنگ اور انبساط کی موسیقیت اس کی شاعری میں بکھر جاتی ہے۔ اس طرح شاعر اور اس کی شاعری زندگی کے روزمرہ جذبات اور عام انسانی جذبات اور معاشرتی مسائل اور الجھنوں اور المیوں سے کسی قدر دور ہو جاتی ہے۔ لیکن زندگی کی ایک خاص لہر اس میں ضرور ہوتی ہے، جسے ہم صرف لطیف ذوق جمالیات کا بخشا ہوا جمالیاتی استغراق اور تجریدی و روحانی مسرت کا انہماک کہہ سکتے ہیں۔ اصغر ایک شعر میں خود کہتے ہیں :

اصغر غزل میں چاہیے وہ موج زندگی
جو حسن ہے بتوں میں جو مستی شراب میں

چنانچہ ان کی غزل میں زندگی کی ”موج“ تو ہے لیکن زندگی کے تجربات اور مسائل اور زندگی کا فلسفہ نہیں ہے۔ اور زندگی کی یہ موج بھی اک موج نور ہے یا موج رنگ یا خوشی کی ترنگ۔ یعنی یہ موجِ زندگی ایک جمالیاتی تجربہ ہے اور یوں اصغر کا انبساط عام آدمی کا انبساط نہیں رہتا۔ اس لیے اس کی شاعری کی تحسین بھی عام آدمی سے نہیں ہو سکتی۔ اصغر کی انبساط بلند ترین جمالیاتی ذوق اور بالیدہ ترین جذباتی زندگی کے کسی مسرور شخص ہی کے بس کی بات

ہے ۔ ان کی شاعری کی یہ خصوصیت عیب ہے یا خوبی؟ اس سے زیادہ تو بحث نہیں کیونکہ یہ انفرادی پسند کا مسئلہ زیادہ ہے ، اور معروضی اور تنقیدی تجزیے کا کم ۔ لیکن اس خصوصیت پر بری طرح برسنے والوں سے ایک سوال ہے کہ آج ہم بعض اوقات اپنی جنسی کجرویوں اور اخلاقی گراوٹوں کو بھی جائز جنسی تقاضوں اور جائز مادی ضرورتوں میں شامل کر لیتے ہیں ۔ اور اپنی جنسی فرسٹریشن سے پیدا شدہ خواہش عریانی کا شاعری میں فخریہ اظہار کرکے اسے جدید انسان کا بدلتا ہوا طرز احساس کہتے ہیں ۔ اور اپنی جائز انفرادیت برقرار رکھتے ہوئے معاشرے سے ہم آہنگ نہ ہو سکنے اور شعری روایت کے زندہ حصے کو اپنے میں جذب نہ کر سکنے کی کوتاہیوں کو نئے شاعر کے انتشار ذات کے Genuine مسائل بناتے ہیں اور ہر جذبے اور ہر احساس اور ہر قدر اور نظریے کو ارضی بنا دینے پر اتنے مبالغہ آمیز طور پر زور دیتے ہیں ۔ لیکن کیا آسمان ہماری کائنات کا حصہ نہیں ہے ۔ اور کیا شدید غم اور جنسی امراض اور نفسیاتی الجھنیں ہی زندگی کی حقیقتیں ہیں ۔ اور کیا فقط معاشرے سے بیگانہ پیکار اور اعصابی جھنجھلاہٹ ہی شاعری کے جائز موضوع ہیں ۔ اور اعصابی صحت مندی اور سلامت کردار اور طہارت اور پاکیزگی اتنی ہی بری چیزیں ہیں کہ انسان اور انسان کی شاعری کا انہیں اختیار کرنا جرم قرار دیا جائے ؟ اگر کسی شاعر کی شخصیت اتنی ناتواں ہے کہ وہ اپنے انفرادی جذباتی تقاضوں اور معاشرتی تقاضوں کا صحیح فہم حاصل کر کے ان میں مناسب ہم آہنگی پیدا نہیں کر سکتا اور اگر اسے زندگی کے ثانوی مسائل نے اتنا بے بس کر دیا ہے کہ وہ انھی کو زندگی کے بنیادی مسائل سمجھتا ہے تو وہ اس بات پر کیوں تلا ہوا ہے کہ سب کو اپنا ہم خیال بنا کے چھوڑے۔ اگر آج کا کوئی گروہ چند در چند جنسی اور نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہے تو وہ سب نوجوان شاعروں کو اپنے حلقے میں شامل کر کے کیوں چھوڑنا چاہتا ہے ؟ یہ تو ایسی ہی بات ہے

جیسے کسی تند خو کبڑی بڑھیا نے حسین و پری چہرہ دوشیزاؤں کے حسن سے جل کر بد دعا دی تھی کہ اللہ کرے ساری دنیا کی لڑکیاں کبڑی ہو جائیں۔ اصغر کے شعری حسن پر اعتراض کرنا کھسیانی بلی کے کھمبا نوچنے کے مترادف ہے۔ اعصابی صحت مندی اور پاکیزگی کردار سے زیادہ Allergic ہونے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ قدریں پامال تو ہو سکتی ہیں تبدیل کبھی نہیں ہوتیں۔ اور حسن و طہارت ابدی قدریں ہیں۔ شاعری میں حسین و خوش رنگ تصویریں بکھیرنے کا عمل ایسا مجرمانہ بھی نہیں ہے۔ کیونکہ یہ تصویریں مسرت افزا اور سرور آفریں اور انبساط آگیں ہیں۔

اصغر کی امیجری زیادہ تر تو بصری ہے البتہ کہیں کہیں سمعی ہے یا قوت شامہ سے متعلق۔ اکثر رنگ و نور کی تصویریں ہیں اور کہیں کہیں ہلکا سا موسیقی کا پرتو۔ کہیں کہیں خوشبو کا امیج ہے۔ ان کی امیجری گل و گلشن اور برق و نور اور طیر و صبا یا آسمان اور اس کے جھلمل کرتے ستاروں اور چاند اور چاندنی سے وابستہ ہے۔ ان سب کی اہمیت جمالیاتی ہے اور ان میں سے اکثر چیزیں مادی غلاظتوں سے لاتعلقی اور طہارت و نفاست کی آئینہ دار یا ان کی علامت ہیں۔ یہ لاتعلقی زندگی سے کنارہ کشی کی علامت نہیں کیونکہ اصغر خود بھی کبھی زندگی اور اس کی مادی اور نفسیاتی و جنسی ضرورتوں سے لاتعلق یا گریزاں نہیں ہوئے۔ زندگی اور اس کے تقاضوں سے وہ ہمیشہ خوبی سے عہدہ بر آ ہوئے۔ عام صوفیا کی طرح ان کی زندگی ترک دنیا کا نمونہ نہیں تھی۔ ان کا معاش کمانے کا ڈھنگ خاصا محنت طلب تھا۔ پھر ان کے ایک دوست نے ان کی خواہش کے مطابق اپنی بیوی کو طلاق دی تو انھوں نے اس سے شادی بھی کر لی۔ یہ نفسیاتی اور جنسی تقاضا تھا۔ پھر وہ گھر کو نہایت عمدگی اور خوش سلیقگی سے سجا کر رکھتے تھے۔ اور ان کا رہن سہن اور گھر کا ماحول اپنے سے دو تین گنا زیادہ

آمدن والے لوگوں سے بھی زیادہ نستعلیق ، زیادہ شائستہ اور عمدہ تھا ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ جسمانی ، ظاہری ، معاشرتی ، مادی اور نفسیاتی وغیرہ قسم کے تقاضوں سے گریزاں نہیں تھے البتہ وہ جسمانی اور مادی اور نفسیاتی غلاظتوں سے ضرور گریزاں تھے ۔ کیونکہ طہارت اور نفاست ان کی شخصیت کی بنیاد تھے ۔ زندگی کے بارے میں ان کا طرز نظر انتخابی تھا ۔ وہ صرف کچھ چیزوں ہی کو دیکھنا اور انھی کو دکھانا چاہتے تھے ۔ وہ حقیقت پسند تو تھے مگر کچھ حقیقتوں کو وہ قابل توجہ اور اہم نہیں سمجھتے تھے ۔ لیکن زندگی اور عمل سے وہ گریزاں ہر گز نہ تھے ۔ زندگی میں عمل کی اہمیت پر انھوں نے اس قدر زور دیا کہ بعض لوگوں نے انھیں اقبال سے مشابہ بھی قرار دیا ہے ۔ عام طور پر تصوف کی غزلیہ شاعری عمل سے فرار اور ترک دنیا ، انفعالیت اور تلقین جبر کی شاعری سمجھی گئی ہے ۔ فارسی میں حافظ اس کا بڑا نمائندہ ہے ۔ اس کی شاعری کی روح و رواں نظریۂ جبر ہے ۔ لیکن اس کا تصور جبر کسی عظیم انسانی المیے کی علامت یا اس کا سبب نہیں بنتا جیسے کہ مغربی فنکاروں کا تصور جبر بنتا ہے ۔ مثلاً سوفوکلیز کے ڈرامے اڈی پس دی کنگ (Oedipus the king) میں یا ہارڈی کے ناول (Tess of the D'urbervilles) میں ۔ حافظ تو ہمیں جبر کا قائل کراکے فقط اپنی عیش کوشی بے عملی اورگنہگار زندگی کا جواز پیش کرتا ہے ۔ اس کا جبر اس کے گناہوں کی وجہ جواز ہے :

در کوئے نیک نامی مارا گزر ندادند
گر تو نمی پسندی تغییر کن قضا را

حافظ بخود نہ پوشید این خرقۂ مے آلود
اے شیخ پاک دامن معذور دار ما را

نہ صرف یہی بلکہ اس کا تصور جبر عیش کوشی کی تلقین کرتا ہے :

حدیث از مطرب و مے گو وراز دہر کمترجو
کہ کس نکشود و نکشاید بحکمت این معارا

زاں پیشتر کہ عالم فانی شود خراب
مارا بہ جام بادہ گلگوں خراب کن

خوش تر از فکر مے و جام چہ خواہد بودن
چوں خبر نیست کہ انجام چہ خواہد بودن

وغیرہ ——— اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حافظ کی شاعری عمل سے گریز اور انفعالیت اور اضمحلال کی شاعری ہے۔ جب کہ اصغر کا تصوف انفعالیت یا بے عملی یا ترک توانائی نہیں سکھاتا - بلکہ اس میں تیز عمل اور فعالیت کی ایک تیز و تند لہر دوڑی ہوتی ہے :

آدمی نہیں سنتا آدمی کی باتوں کو
پیکر عمل بن کر غیب کی صدا ہو جا

یہاں کوتاہی ذوق عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے

بنا لیتا ہے موج خون دل سے اک چمن اپنا
وہ پابند قفس جو فطرتاً آزاد ہوتا ہے

بندشوں سے اور بھی ذوق رہائی بڑھ گیا
اب قفس بھی ہم اسیروں کو پر پرواز ہے

کائنات دہر کیا روح الا میں بے ہوش تھے
زندگی جب مسکرائی ہے قضا کے سامنے

اصغر کے یہاں حافظ کا حسن جمال اور ویسی ہی فضائے رنگین اور وہی سرشاری تو ہے لیکن حافظ کا ساتوائے عمل کو مضمحل

کر دینے اور عیش کوشی میں گم ہو جانے کا انداز کہیں نہیں ملتا ۔ حافظ فراری (Escapist) ہے اور اُس کے مخمور اعصاب شکر کے خواب رنگیں میں کھو جانے کے لیے للچاتے رہتے ہیں۔ جب کہ اصغر گرمیٔ نشاط تصوّر سے نغمہ سنج ہونے اور تخیل کی فضائے رنگیں میں اُڑ جانے کے باوجود توانائی ، حرکت اور عمل کا قائل ہے ۔ اور اس کے صحت مند اعصاب پر خمار کی شکستگی کا اثر کہیں نہیں ہے ۔

اصغر کی ایک اور انفرادیت بھی قابل توجہ ہے ۔ اردو غزل کا پرانا شاعر تو محبوب کی شکل و شباہت اس کے طور اطوار ، نین نقش اور کنگھی چوٹی کا نقشہ بھی بے دھڑک اپنے شعروں میں پیش کرتا ہے ۔ محبوب کا سراپا اُس کے سارے عملی کردار کے ساتھ شاعری میں پیش کیا جاتا ہے ۔ لیکن اصغر کے ہاں رخ محبوب مستور ہے ۔ نہ اُس کا طرز عمل ہی شعروں میں منعکس ہوتا ہے ۔ آج کے شاعر کا رویہ محبوب کے بارے میں بدلا تو ہے ۔ یعنی وہ محبوب کا غلام ہونے کی بجائے اس کے ساتھ برابر کی سطح پر کھڑا ہے اور محبوب کی پریشانیوں اور بہ حیثیت انسان اس کی مجبوریوں اور اس کے غموں کا احساس بھی رکھتا ہے ۔ لیکن پرانے شاعروں کی طرح اپنے محبوب کو وہ بھی پبلک میں لاتا ہے ۔ بلکہ پرانا شاعر تو اپنے قصے کو عمومیت کا رنگ دے کر اُسے حسن و عشق کی ازلی و ابدی داستان بنا دیتا تھا ، جیسے میر ۔ لیکن آج کا شاعر فقط اپنے گھر کے قصے ہی سناتا ہے اور اپنی محبوبہ پر پبلک میں تبصرے کرتا ہے ۔ جس سے سنجیدہ قاری کو کوئی دلچسپی نہیں ہو سکتی ۔ کیونکہ یہ قصے شاعری نہیں بن پاتے ۔ یہی عادت حسرت کی بھی تھی :

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

یہ ساری غزل گھریلو کہانی ہے ، عمومی اپیل کی ”شاعری“ نہیں ۔

اسی لیے حسرت کی شاعری عام بنیادی انسانی جذبات کی آفاقی شاعری نہیں بنتی ۔ بلکہ وہ اس کی ذات کے گرد ہی لپٹی ہوئی ہے اور اس کی ذات کو الگ کر دیں تو اس کی شعری اہمیت بہت کم ہو جاتی ہے ۔

اصغر کے ہاں محبوب کے ذکر سے جلوۂ رنگ اور امواج نور کے عکس تو ابھرتے ہیں لیکن اس کا جسمانی پیکر، چہرہ مہرہ، طور طریقہ اور اس کا رنگ ڈھنگ یا طرز عمل کہیں نہیں ملتا :

کہہ کے کچھ لالہ و گل رکھ لیا پردہ میں نے
مجھ سے دیکھا نہ گیا حسن کا رسوا ہونا

اصغر کے فن کے بارے میں ایک بات اور بھی قابل ذکر ہے کہ ان کی شاعری میں شروع سے آخر تک بڑی ہمواری ہے اور موضوعات کی عمدگی کی جو سطح اصغر نے اپنے لیے پسند کی ہے، وہ ہر جگہ برقرار رہتی ہے ۔ اس لحاظ سے میر درد کا کلام بھی سراپا انتخاب نہیں کیونکہ ان کے ہاں موضوعات پست بھی ہیں اور بلند بھی ۔ فنی اعتبار سے بھی اصغر کے ہاں زمانی ارتقا نہیں ملتا بلکہ کلام کی سطح شروع سے آخر تک ہموار ہے ۔ اول تو انہوں نے بہت کم لکھا پھر قریباً چالیس برس کی عمر میں بحیثیت شاعر کے پبلک کے سامنے آئے ۔ چنانچہ ان کے فن کی جو سطح ‘نشاط روح’ میں ہے، وہی ‘سرود زندگی’ میں ہے، یوں اچھے اشعار کی تعداد شاید ‘سرود زندگی’ میں زیادہ ہو لیکن ان کی فن کاری اور فنی صنعت گری (Craftsmanship) اور طرز تخیل اور طرز احساس اور فنی طریق کار (یعنی صوفیانہ تجربہ کو جمالیاتی تجربہ بنا کر پیش کرنے کی روش) اور رنگین خواب آفرینی (Vision) کے اعتبار سے وہ شروع سے اسی مقام پر ہیں جہاں وہ آخر میں نظر آتے ہیں ۔ یعنی شاعر اپنے کلام کے کسی حصے میں In the Making نظر نہیں آتا جیسا کہ غالب اپنے پرانے

شعروں میں اور اقبال ساری بانگ درا میں ہے۔

اس طرح سے میں سمجھتا ہوں کہ اصغر اردو کے نشاطیہ شعرا میں سرفہرست ہیں اور ان کی شاعری رنگین جمالیاتی فضاؤں اور نرم مسرتوں اور نشاط آفریں بوالعجبانہ انہماک کی خوب صورت شاعری ہے اور یہ نشاط رنگیں زندگی کے لیے اور اعصاب جاں کے لیے حقیقی تسکین کا موجب بنتی ہے اور اصغر کا فنی کمال اور پوری اردو شاعری میں ان کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی صوفیانہ واردات بلکہ عام صوفیانہ نظریات کو اپنی شخصیت کے جمالیاتی تجربات بنا دیا ہے اور ان کا عکس خوش نما، رنگین کرنوں کی مانند شاعری میں بکھیرا ہے۔

۱۹۶۸ء

اقبال کے ہاں خونِ جگر کی اصطلاح

اقبال کے نظریۂ فن کے بارے میں بہت کچھ اظہار خیال کیا گیا ہے۔ جس میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں اور عزیز احمد کے مقالات زیادہ قابل توجہ ہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے ''روح اقبال'' میں اگرچہ نہایت عمدگی سے اقبال کے نظریۂ فن کی وضاحت کی ہے۔ لیکن وہ نظریے کے دیگر پہلوؤں کی تفصیل میں اس قدر دور چلے گئے ہیں، کہ اس سارے نظریے کی اساس جس لفظ پر ہے یعنی ''خون جگر'' اس کی تشریح کماحقہ نہیں ہو سکی۔ خون جگر کو وہ صرف ''خلوص'' کی علامت سمجھتے ہیں اور بس ——— ! لکھتے ہیں:

''شاعر کی ایک بڑی خصوصیت اس کا خلوص ہے۔ یہ خلوص عقلی بھی ہو سکتا ہے اور جذباتی بھی۔ اقبال کے ہاں جذباتی رنگ حاوی ہے اور بعض جگہ ان دونوں کا جمالیاتی امتزاج بڑی خوبی سے کیا ہے۔ لیکن پھر بھی جذبے کی پر اسرار کیفیت نمایاں ہے۔ جذبہ چاہتا ہے کہ زندگی کے دوسرے سب محرکوں کو اس کی خاطر قربان کر دیا جائے اور بس وہی باقی رہے۔ وہ ہر اُس چیز کو فنا کر دینا چاہتا ہے، جو وہ خود نہیں۔ اس کے اخلاص کو کسی کی شرکت گوارا نہیں۔ غیر مخلص شاعر، شاعر نہیں نقال ہے۔ شعر پر کیا منحصر، کوئی فن، سوز اور خلوص کے بغیر اپنے اظہار میں مکمل اور کامیاب نہیں ہو سکتا۔ شاعر خلوت دوست میں اپنے نالوں ہی کے ذریعے حدیث شوق بیان کر سکتا ہے۔ جو آلائش نفس سے

JALAL BOOKS

پاک ہوتے ہیں :

حدیث شوق اداسی تواں بخلوت دوست
بنالۂ کہ ز آلائش نفس پاک است

اقبال نے جس چیز کو خون جگر کہا ہے ۔ وہ یہی خلوص ہے جس کی پرورش جذبے کی آغوش میں ہوئی ہو ۔ اپنی نظم 'مسجد قرطبہ' میں وہ کہتا ہے کہ معجزہ ہائے ہنر آنی اور فانی ہیں سوائے ان کے جن کی تہ میں جذبہ و خلوص کارفرما ہوں :

رنگ ہو یا خشت و سنگ ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

قطرۂ خون جگر سل کو بناتا ہے دل
خون جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر''

لیکن غور کا مقام تو یہ ہے کہ اگر صرف خلوص ہی کی بات ہے تو لکھنؤ اور رام پور کے ہزارہا شاعر جو اپنے اپنے ذہنی ، جذباتی اور حسی تجربات کا نہایت خلوص کے ساتھ شعر میں اظہار کیا کرتے تھے اور جو فن کے بارے میں اتنے مخلص تھے کہ ایک ایک لفظ اور ترکیب کے دروبست کی خاطر کئی کئی روز تک پریشان رہا کرتے تھے وہ کیوں معجزہ فن کی تخلیق سے قاصر رہے ؟ اگر محض خلوص سادہ ہی فن‌کار کی عظمت کا ضامن ہے اور معجزۂ فن کی اس سے نمود ہے اور یہ سل کو دل بناتا ہے تو آخر بات کیا ہوئی ؟ کم از کم اقبال کے سے فنکار کی بات اتنی سادہ اور سطحی نہیں ہو سکتی ۔ اُس کا فلسفیانہ عمق ، اُس کی شخصیت کی گمبھیرتا اور ایک طرح کی

رومانی پراسراریت جو اس کے جذبے کے انتہائی والہانہ پن کی پیدا کردہ ہے ، اس کے ہر ہر نظریے اور خیال میں بھی پائی جاتی ہے وہ نقاد نہ سہی ، مگر بہت بڑے نقادوں سے بھی زیادہ ژرف نگاہ تھا ۔ اور خون جگر کی اصطلاح کے ذریعے وہ یقیناً بہت کچھ ہی کہنا چاہتا تھا ۔ یوسف حسین خاں نے اس اصطلاح کے مفہوم کو اتنا سادہ بنا دیا ہے کہ وہ نرا سطحی سا خلوص ہو کر رہ گیا ہے ۔

عزیز احمد نے اپنی قابل قدر تصنف: ''اقبال ــــ نئی تشکیل'' کے علاوہ اقبالیات میں ایک اور پر مغز اور مبسوط مقالہ ''اقبال کا نظریۂ فن'' کے نام سے بھی لکھا ہے ، جو سہ ماہی ''اردو'' کراچی میں دو قسطوں میں یعنی جولائی ۱۹۴۹ء اور اکتوبر ۱۹۴۹ء میں شائع ہوا ہے اس میں انہوں نے خون جگر کی جو تشریح کی ہے ، وہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی تشریح سے کچھ زیادہ قابل قبول ہے ۔ مگر اس اصطلاح کی مکمل اور صحیح ترین تشریح یہاں بھی نہیں ہو سکی ۔ لکھتے ہیں :

> ''جگر کے سوز کی تکمیل یا جگر کا خون ہو جانا انسان میں عشق کی تکمیل ہے ۔ یہ وہ منزل ہے جہاں وہ عشق کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے ۔ جگر ناوک مژگاں سے ، ناوک غم سے ، ناوک درد عشق سے چھلنی ہو جاتا ہے ۔ اس شکست میں ایک فتح ہے ۔ یہ خودی کا مٹنا نہیں بلکہ وہ منزل ہے ۔ جب قدر آفریں خودی عشق کے اثر میں ڈوب کے تخلیق کا کام شروع کرتی ہے جگر سوختہ کے لیے بڑے ظرف کی ضرورت ہے ۔ غالب اس مقام پر اقبال سے ایسے دور نہیں تھے :
>
> قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
> اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے ؟

اور اس جگر سوختہ ، خون جگر کی علامت کی تشریح اقبال نے

> جاوید نامہ میں غالب سے چاہی ہے ۔ غالب کا جواب یہ ہے کہ سوز جگر سے جو نالہ (تخلیقی اور موثر عمل) نکلتا ہے ، اس کی کئی تاثیریں ہوتی ہیں ۔ قمری اس کی تاثیر سے خاک ہو جاتی ہے ۔ بلبل کئی طرح کا رنگ جمع کرتی ہے ۔ یہ نالۂ عشق جو جگر کے خون ہو جانے کے بعد نکلتا ہے ۔ کبھی زندگی ہے اور کبھی موت ۔ ہر ایک کو اس کے ظرف اور اس کی تپش کے مطابق حصہ ملتا ہے ۔ کسی کو فنا کا مقام ملتا ہے؛ کسی کو بقا کا ۔ تو بھی یا تو رنگ (دلبری یا قاہری) حاصل کر یا بے رنگ (دلبری بے قاہری) کے عالم میں گذر جا ۔ یہ دونوں خون جگر (تکمیل عشق) ہی کی نشانیاں ہیں ۔ جگر کا درد عشق سے خون ہوجانا ، انسان کے عشق کی تکمیل ہے اور اس کے بعد قدر آفریں خودی تخلیق کا کام شروع کرتی ہے ۔ جس میں فن تخلیق کا کام بھی شامل ہے ۔
>
> جگر کا خون ہو جانا عشق کے عمل تسخیر کی تکمیل ہے ۔ اس لیے ''خون جگر'' بحیثیت علامت و اصطلاح تسخیر عشق کے بعد انسان کا تخلیقی جذبہ ہے ۔ ''خون جگر'' کی اصطلاح میں فنکار کے تخلیقی جذبے کی پوری کلیت شامل ہے ۔ اس کی اندرونی تپش ، اس کا سوز و گداز اس کی اعلیٰ ترین تصوریت اور سخت ترین محنت ، دوسرے الفاظ میں جوش حرکت حیات جب عشق کو فنکار کی تخلیق کا محرک بناتا ہے ۔ تو اس کا جذبۂ تخلیق خون جگر کہا جا سکتا ہے ۔''

مختصر ترین الفاظ میں عزیز احمد کے بقول خون جگر سے مراد ''فنکار کا جذبۂ تخلیق'' ہے مگر جذبۂ تخلیق کیا ہے ؟

(۱) وہ جذبہ جو فن‌کار کو تخلیق پر ابھارتا ہے ؟ یعنی محرک تخلیق جذبہ ؟ ـــــ تو اس صورت میں جذبہ تخلیق خون جگر کا کیوں کر مترادف بن سکتا ہے ؟ کیا امام بخش ناسخ اور

نوح ناروی کو کوئی جذبہ شعر کہنے پر نہیں اُکساتا تھا ۔ کیا وہ خود کسی خود کار مشین کی طرح شعر کہتے چلے جاتے تھے ۔ پھر کیا شہرت طلبی کوئی جذبہ نہیں ، جو تخلیق کا اکساوا دیتی ہے ؟ اگر یہ سب لوگ بھی کسی نہ کسی جذبے سے مجبور ہو کر ہی شعر کہتے تھے تو ان کی تخلیق کیوں نہ عظیم تخلیق یا معجزۂ فن بن سکی اور یہ کیوں فقط تدوین خیالات و جذبات ہی ہو کر رہ گئی ۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں صرف تخلیق پر اُبھارنے والا ، تخلیق کی تحریک کرنے والا جذبہ ہی خون جگر کا مترادف نہیں ہوسکتا ۔

(۲) دوسری ممکن صورت کے مطابق اگر جذبۂ تخلیق سے مراد وہ جذبہ ہے ۔ جو تخلیق کا مواد بنتا ہے یعنی وہ جذبہ جو شعر میں صورت اظہار پاتا ہے ، تو اس حقیقت کی وضاحت عزیز احمد نے نہیں کی ، کہ آخر کس مفہوم کے پیش نظر وہ خون جگر کا مترادف بن سکتا ہے ۔ پھر یہ بھی غور طلب بات ہے کہ کیا جوش حرکت حیات جو عشق کو تخلیق کا محرک بناتا ہے عشق سے مختلف کوئی چیز ہے اور کیا عشق اور تخلیقی جذبہ دو مختلف چیزیں ہیں ۔ اگر تخلیقی جذبہ کوئی ایسی چیز ہے جسے عشق تحریک دیتا ہے ۔ تو کیا عشق بذات خود کوئی جذبہ نہیں اور یہ تخلیق کا موضوع کبھی نہیں بنتا ؟ اور ان ساری باتوں سے قطع نظر اگر جذبۂ تخلیق ہی خون جگر ہے اور یہ خون جگر کی تخلیق کی روح و رواں ہے اور اس تخلیق کو عشق تحریک دیتا ہے ، تو گویا مفہوم یہ ہوا کہ عشق سے معجزۂ فن کی نمود ہے ۔ یوں گراں بار تراکیب اور اصطلاحات کے بوجھ تلے دبا ہوا سطحی نقطۂ نظر سامنے آ جاتا ہے ۔ اگر بات صرف اتنی سی ہے کہ عشق خون جگر ہے ، عشق تخلیق ہے تو یہ اقبالیات کی بڑی پامال شدہ سی

بات ہے ۔ عشق جگر کا خون کر سکتا ہے ۔ عشق شخصیت کو عظمت عطا کر سکتا ہے ۔ مگر ہر عظیم عاشق (عشق کا لفظ خاص اقبال کے مفہوم ہیں) کیوں نہ ایک عظیم فن کار بھی ہوا ؟

خون جگر کی اصطلاح کو ان معنوں میں محدود کرنا تو کسی طرح بھی مستحسن نہیں معلوم ہوتا ۔ یہاں تک عزیز احمد کی تشریح کافی پایاب رہتی ہے ۔ البتہ ایک جملہ ہے :

"اس کی اندرونی تپش ، اُس کا سوز و گداز ، اُس کی اعلیٰ ترین تصوریت اور سخت ترین محنت—"

اس میں کچھ زیادہ عمیق نکات سامنے لائے ہیں ۔ اندرونی تپش اور سوز و گداز سے مراد فن کار کی شخصیت کا سوز و گداز ہے ۔ تصوریت سے مراد غالباً تخیل ہے اور سخت ترین محنت کے الفاظ مبہم ہیں ۔ خون جگر کا جو مفہوم ہے ، اُس کے عناصر ترکیبی میں سے دو ضروری سوز اور تخیل ہیں ۔ مگر کیا فقط سوز اور تخیل ہی کسی فن کار کے جگر کو خون کر ڈالتے ہیں اور خون کر بھی ڈالیں تو کیا یہی خون جگر معجزہ فن کی نمود کا ضامن ہوگا ۔ ایسا شاید نہیں ہے ۔

در حقیقت خون جگر کی اصطلاح اس سے کہیں زیادہ تہہ دار ، عمیق ، صد پہلو ، پیچیدہ اور عظیم ہے ۔ اس کے مفہوم میں بہت کچھ شامل ہے ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اس کے عناصر ترکیبی کیا ہیں ؟ سب سے پہلی سطح پر تو خون جگر سے مراد شاعر یا فن کار کا کرب تخلیق (Creative Agony) ہے ۔ کرب تخلیق شاعر کی پوری فنی شخصیت کو محیط ہے ۔ ایک عظیم فن کار کے لیے سب سے پہلے تو یہ لازمی ہے کہ وہ زندگی کے ساتھ مخلص ہو ۔ یعنی اپنے اعماق جاں میں زندگی کے بارے میں ایک زاویہ نگاہ رکھتا ہو ۔ اس سے مراد یہ نہیں کہ وہ بہت عملی انسان ہو یا صحت مند اصلاحی

نظریات رکھتا ہو۔ ہرگز نہیں۔ بلکہ اس کے برعکس وہ حد درجہ دروں بیں (Introvert) اور فراری (Escapist) بھی ہوسکتا ہے۔ ضروری فقط یہ ہے کہ وہ زندگی کا پورا اور مخلصانہ شعور رکھتا ہو۔ اور اس کے بارے میں ایک ذاتی زاویہٗ نگاہ رکھتا ہو۔ ایک ایسا زاویہٗ نگاہ جو اُس کے نظام جذبات، اُس کے طرز احساس کو شدید طور پر متاثر کرے اور اُس کی زندگی کو ہلا کر رکھ دے۔ بلکہ اُس کی شخصیت کا ڈھب اسی زاویہٗ نگاہ سے عبارت ہو اور یہ زاویہٗ نگاہ اُس کے باطن کا سالار اور حکمران ہو۔

پھر دوسری بات یہ ہے کہ اس باطنی پس منظر کے ساتھ اُس پر جو تجربات، واردات اور کوائف گزرتے ہیں اور لاشعور کے نہاں خانے میں محفوظ ہوتے رہتے ہیں، اُن کا وہ صحیح شعری عرفان حاصل کر سکے۔ گو وہ عقلی طور پر اُن کا مکمل اور قطعی ادراک تو نہیں کر سکتا اور نہ اس بات کی ایک عظیم فن‌کار کو ضرورت ہے۔ لیکن بہر حال اُس کا احساس اور وجدان ان سارے باطنی تجربات کا خواہ کتنے ہی مبہم اور رفیع اور لطیف اور پیچیدہ ہوں، شعری عرفان حاصل کر لیتا ہے اور انہیں اُسی ابہام اور لطافت کے ساتھ صورت شعر میں مصور کر دیتا ہے۔ بہر حال شاعر کو اپنے باطن بلکہ اپنے جملہ بطون کا صحیح شعری عرفان ہونا ضروری ہے۔

(علمی ادراک نہیں)

تیسری بات اس سے بھی بڑھ کر زیادہ ضروری یہ ہے کہ وہ اپنے نفسی کوائف کا عرفان حاصل کرنے کے بعد ان سے فنی اعتبار سے مخلص رہے۔ یعنی فن میں انہی کا بلا کم و کاست اظہار کرے اور ایسی باتیں زینت شعر بنانے کی کوشش قطعاً نہ کرے جو اُس کے شعری تجربات کا حصہ نہیں ہیں اور فقط ذہن کی تخلیق یا لکھنوی اصطلاح میں نازک خیالیاں ہیں۔ یہیں پر عام اخلاق اور پنچایتی شاعری کا راستہ عظیم شاعری سے جدا ہو جاتا ہے۔

چوتھی بات یہ ہے کہ ایک عظیم فن کار اپنے جذبات کو مدت‌العمر اپنے دامن جاں میں پالتا ہے ۔ جب کبھی کوئی شعری تجربہ پختہ ہوتا ہے تبھی وہ اُس کو فن میں ظاہر کرتا ہے ۔ جب کوئی جذبہ اُس پر طاری ہوتا ہے ۔ تو فی‌الفور اُس کا اظہار نہیں کرنا چاہتا ۔ کاتا اور لے دوڑے والے شاعر زندگی کی مختلف سطحی کیفیات کو تو شاید اچھے طریقے سے نظم کر سکتے ہوں ۔ مگر زندگی کے بنیادی اور کائنات کے ابدی حقائق سے وہ ہمیشہ نا آشنا رہتے ہیں ۔ ایک بلند پایہ فن کار جب بھی کسی جذبے کو طویل عرصہ تک اپنے درون میں پرورش کرتا ہے تو طویل کربناک اور جاں لیوا تخلیقی عمل اُس کے جگر کا خون کر ڈالتا ہے اور جب اپنی فریاد کو نغمے کی صورت میں ڈھالتا ہے تو یہ نغمہ ع

آتشے در خون دل حل کردۂ

ہوتا ہے ۔

پانچویں بات یہ ہے کہ شاعر اپنے جذبات کو لطیف تر اور رفیع تر بنانے کی سکت رکھتا ہے ۔ اس کی شخصیت اتنی گمبھیر اور بھر پور ہوتی ہے کہ وہ ہر نفسی تجربے کو Sublime کر کے ہی شعر میں پیش کرتا ہے جب بھی کوئی جذبہ یا احساس یا خیال شاعر کے دل و دماغ میں جاگزیں ہوتا ہے تو ہمیشہ اُس کی ابتدائی صورت ناصاف اور کھردری ہوتی ہے ۔ وہ خام ، بدہئیت اور فنی جمال سے عاری ہوتا ہے ۔ عظیم شاعر کی شخصیت میں کچھ ایسے پوشیدہ عناصر ہوتے ہیں جو جذبہ یا خیال یا احساس کی تہذیب کر کے زائد اجزا کو خارج کر کے اور پستیوں کو رفعتیں بنا کر اور خامی کو مستحکم پختگی بنا کر زمین سے آسمان پر پہنچا دیتے ہیں :

ریختہ کاہے کو تھا اس رتبۂ عالی میں میرؔ
جو زمیں نکلی اُسے تا آسماں میں لے گیا

اور چھٹا پہلو یہ ہے کہ شاعر کا تخیل اتنا قوی ہو کہ وہ مختلف اور بے ربط باطنی تجربات کو موم کی طرح پگھلا کر یکجان کردینے اور ایک اکائی بنا دینے کی سکت رکھتا ہو اور شاعر کے سرمایۂ لاشعور کی خلاقانہ ترتیب نو قائم کر کے اُسے کچھ سے کچھ بنا دے ۔

ساتویں چیز شاعر کی قوت شعری ہے ۔ قوت شعری سے مراد شاعر کی وہ جملہ صلاحیتیں ہیں جو اس کے شعری تجربات کو بہترین طریقے سے فن کے سانچے میں ڈھالتی ہیں ۔ قدرت کلام پوری شاعری کا محض ایک حصہ ہے ۔ جو زبان اور انتخاب و ترتیب الفاظ اور تعمیر تراکیب وغیرہ قسم کی چیزوں سے سروکار رکھتی ہے ۔ قوت شاعری میں شاعر کی وہ پوشیدہ صلاحیتیں بھی شامل ہیں ۔ جو اُس کی شخصیت کے سوز و گداز کو اور اُس کے دوروں تجربات کی لطافتوں اور عظمتوں کو ذرہ بھر مجروح کیے بغیر جوں کا توں شعر میں منتقل کر دیتی ہیں ۔

آٹھویں خصوصیت شاعر کی پر سوز شخصیت ہے ۔ اُس کی شخصیت اتنی گمھبیر ، اتنی بھرپور ، گھیر دار تہ بہ تہ اور انتہا درجہ پر سوز و گداز ہوتی ہے کہ حیات و کائنات کے ان گنت پوشیدہ اسرار و رموز کو محیرالعقول طریقے پر اپنے اندر لاسیاتی طور سے جذب کر کے بار دگر اُسے فن کی صورتوں میں نمودار کرتی ہے ۔

اور اس سلسلے کی سب سے آخری بات یہ ہے کہ عظیم فن کار ایک عظیم روح کا مالک ہوتا ہے ۔ کیونکہ میرے نزدیک شاعری کی تعریف یہ ہے کہ

”شاعری مہمات جاں کے ابلاغ کا نام ہے“

اور جب شاعر کی روح عظیم ہوگی ، تبھی اُس کا فن عظیم ہوگا۔ یہ عظیم روح اتنی گرانمایہ ہوتی ہے کہ اس کے بوجھ سے جگر کا خون رس پڑتا ہے ۔ حد درجہ حساس اور نہایت درجہ بلند بال اور

عظیم خواب دیکھنے والی اور ہمالہ سے بلند ارادے اور چار دانگ عالم کا احاطہ کر لینے والی اور چشم زدن میں کائنات کے آخری گوشوں پر محیط ہو جانے والی اور گاہ اپنی پشت پا سے بے خبر۔

عظیم فن‌کار کا علم بھی عظیم ہوتا ہے۔ وہ ساری انسانی تاریخ سے نہیں تو کم از کم انسانی نفسیات اور فطرت کے عمیق ترین اور پیچیدہ ترین حقائق کا گہرا شعور ضرور رکھتا ہے۔ تہذیبوں کے اُتار چڑھاؤ اور قوموں کے عروج و زوال سے بھی آگاہ ہو تو اور بہتر ہے۔

اور یہ ساری کدو کاوش اور یہ ساری عرق ریزی۔ اور یہ سارا کرب عظیم اس کے درون میں ہر لحظہ برپا رہتا ہے۔ جو آخر اُس کے جگر کو لہو کر کے چھوڑتا ہے۔ اس باطنی پیکار کا عمل اتنا پراسرار اور پیچیدہ اور زیر داماں ہوتا ہے کہ اس کی زد فن‌کار کے دل و جگر پر اتنی صد پہلو اور موسلا دھار ہوتی ہے کہ معلوم نہیں ہوتا کدھر سے چوٹ پڑی ہے:

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میر
یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

شاعر اس ساری باطنی پیکار کو شاعری بناتے وقت ابلاغ کے مسئلے سے بھی دو چار ہوتا ہے اور یہاں وہ بارہا الفاظ کے لغوی مفہوم کا ساتھ چھوڑ کر ان گنت مفاہیم شعر کے بین‌السطور میں پنہاں کر دیتا ہے اور:

نگاہ مے رسد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنیٔ کہ بر و جامۂ سخن تنگ‌است

۱۹۶۷ء

غزل—تخلیق سے تحسین تک

انسانی زندگی صرف یہی نہیں جو باہر کی دنیا میں سماجی روابط اور شب و روز کی سر گرمیوں سے عبارت ہے۔ انسان کا خارجی کردار، معاشرہ کے مختلف افراد سے مختلف قسم کا انداز اختلاط۔ اس کی دوستیاں، دشمنیاں، آرزوئیں، تمنائیں، صدمے اور خوشیاں اور نہ جانے سلسلہ در سلسلہ کتنے ہی عناصر مل کر اس کی باطنی زندگی کی تشکیل کرتے ہیں۔ ایک فنکار یا ایک شاعر بھی معاشرے کے اس نظام ارتباط سے آزاد نہیں۔ اور معاشرے کے شدید اور گہرے اثرات سے وہ بھی ایک عام آدمی کی طرح بچ کر نہیں جا سکتا۔ مگر وہ عام آدمیوں سے چونکہ زیادہ حساس ہوتا ہے اور اس کی ذہنی و جذباتی زندگی بدرجہا بلند ہوتی ہے اس لیے عام انسانوں کی طرح ہوتے ہوئے بھی اس کے بطون کی زندگی عام لوگوں سے منفرد بلکہ ان سے ارفع ہوتی ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ عظیم روح کا مالک ہوتا ہے۔ اور یہی عظیم روح اس کی شاعری کو عظیم بناتی ہے۔ کیونکہ شاعری مہمات جاں کے ابلاغ کا نام ہے۔

ہماری باطنی زندگی گویا ایک سرا پردہ طلسمات ہے۔ جس میں لا تعداد مبہم، لطیف اور ناقابل ادراک احساسات و جذبات کی باریک روئیں پہلو بہ پہلو چلتی رہتی ہیں۔ لا شعور اور تحت الشعور میں ان گنت ذہنی و جذباتی اور حسی تجربات محفوظ رہتے ہیں۔ اور کتنے ہی وہم، ڈر اور خدشات پنہاں رہتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ کبھی کبھی شعور کی سرحدوں سے ٹکرا جاتے ہیں۔ یہ سب طلسمات شعر کا پس منظر بنتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے! فنکار ایک

عظیم روح کا مالک ہوتا ہے۔ اور اس عظیم روح کی مہمات اور اس کی واردات عام انسانوں سے کہیں زیادہ بلند، ان سے کہیں زیادہ عمیق اور بدرجہا لطیف تر ہوتی ہیں۔ اور اتنی تہہ دار، ایسی گمبھیر اور مبہم و غیر محسوس ہوتی ہیں کہ ان کو عقل کی گرفت میں لانا مشکل ہوتا ہے۔ لہٰذا شاعر ان کو من و عن ابہام کے ساتھ اور بغیر معنوی قطعیت کے شعر میں منتقل کر دیتا ہے۔ یہ وہ منزل ہے جہاں سے غزل گو اور نظم گو شعراء کے راستے جدا ہو جاتے ہیں۔ ان پیچیدہ اور تہہ در تہہ اور مبہم اور غیر مربوط احساسات کو پیکر شعر میں اسیر کرتے وقت نظم کا شاعر بے بس ہو جاتا ہے۔ نظم ایک مربوط سلسلہ خیال کی متقاضی ہے۔ اس کے ہر مصرع کو گزشتہ مصرعے پر خیال یا احساس کا اضافہ کرنا چاہیے نظم کو لفظ و معنی اور ہئیت کے اعتبار سے ایک نامیاتی حدت (Organic unity) یا تعمیری کلیت (Architectonic whole) ہونا چاہیے۔ اس کی ایک ہئیت وقیع (Significant form) ہوتی ہے۔ مگر یہ سب تقاضے صرف اسی صورت میں پورے ہوتے ہیں۔ جب شعری تجربہ شاعر کے تعقل یا ادراک یا احساس کی پوری گرفت میں ہو۔ جب کہ مذکورہ بالا مبہم و لطیف تجربات کو قطعی رنگ میں پیش کرنا یا ان کی تہہ داری اور گمبھیرنا کو نظر انداز کر کے انہیں آسان تر بنا دینا یا عقل و ادراک کی گرفت میں لانے کی کوشش کرنا ان کی لطافت و عظمت کو غارت کر دینے کے مترادف ہے——تو یہاں نظم کے پر جلنے لگتے ہیں اور غزل کا سفر شروع ہوتا ہے۔ غزل گو ان سارے دھندلے تصورات کو جوں کا توں بغیر کسی آمرانہ ربط کے شعروں میں منتقل کرتا چلا جاتا ہے اور یوں غزل زندگی کی اعلیٰ ترین اور لطیف ترین اور تہہ دار ترین واردات کا آفاقی نغمہ بن جاتا ہے:

شام بھی تھی دھواں دھواں ، وقت بھی تھا اُداس اُداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

فراق

یہ نکہتوں کی نرم روی ، یہ ہوا ، یہ رات !
یاد آ رہے ہیں عشق کو ٹوٹے تعلقات

فراق

ہم اہلِ انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی ، غم تھا ترا ، ڈھل چلی تھی رات

فراق

کاسۂ چشم لے کے جوں نرگس
ہم نے دیدار کی گدائی کی

میر

آہ روکوں جانے والے کس طرح گھر کے ترے
گاڑ دیویں کاش مجھ کو بیچ میں در کے ترے

میر

پھونکا ہے کس نے گوش محبت میں اے خدا
افسون انتظار ، تمنا کہیں جسے

غالب

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن ! کب تلک
آئینۂ خیال میں دیکھا کرے کوئی

غالب

کیا ہمیں کام ان گلوں سے اے صبا !
ایک دم آئے ادھر اودھر ، چلے

درد

درد! کچھ معلوم ہے یہ لوگ سب
کس طرف سے آئے تھے، کیدھر چلے!

درد

از بس کہ مرے دیدۂ حیراں میں کچھ ہے
اک آن میں دل کچھ ہے تو اک آن میں کچھ ہے

مصحفی

جادو تو میں کہتا نہیں پر سمجھوں ہوں اتنا
واللہ تری نرگس فتّاں میں کچھ ہے

مصحفی

یوں نہ کسی طرح کٹی جب مری زندگی کی رات
چھیڑ کے داستان غم دل نے مجھے سلا دیا

فانی

سن کے تیرا نام آنکھیں کھول دیتا تھا کوئی
آج تیرا نام لے کر کوئی غافل ہو گیا

فانی

آج یوں موج در موج غم تھم گیا، اس طرح غم زدوں کو قرار آ گیا
جیسے خوشبوئے زلف بہار آ گئی، جیسے پیغامِ دیدار یار آ گیا

فیض

سر فروشی کے انداز بدلے گئے، دعوت قتل پر مقتلِ شہر میں
ڈال کر کوئی گردن میں طوق آ گیا، لاد کر کوئی کاندھے پہ دار آ گیا

فیض

وہ اس قدر تو ہم سے گریزاں نہ تھا کبھی
یوں آس کا صنم کدہ ویراں نہ تھا کبھی

سرمد مظاہری

بے وجہ رنجشیں تری پہلے بھی کم نہ تھیں
مایوس اس طرح دل ویراں نہ تھا کبھی

سرمد مظاہری

گم ہو کے رہ گئی ترے ملنے کی آس بھی
دل اس طرح تو بے سرو ساماں نہ تھا کبھی

سرمد مظاہری

تیری ہزار برتری ، تیری ہزار مصلحت
میری ہر اک شکست میں میرے ہر اک قصور میں

اصغر

ہم اُس ادائے ناز کو سمجھے تھے نیشتر
تم نے تو مسکرا کے رگ جاں بنا دیا

اصغر

میں بزم سے خاکستر دل لے کے چلا ہوں
اور سامنے تنہائی کے صحرا کی ہوا ہے

عرش صدیقی

میں ساتھ لیے پھرتا ہوں سامان ہلاکت
رگ رگ میں مری زہر وفا دوڑ رہا ہے

عرش صدیقی

اذانِ صبح سے شب کا علاج کیا ہوگا
مجھے تو تیرا ہی چہرہ سحر نما ہوگا

احمد ندیم قاسمی

میں کھل کے رو نہ سکا جب تو یہ غزل کہہ لی
بچھڑ کے مجھ سے مگر تو نے کیا کیا ہوگا

احمد ندیم قاسمی

مرے دیار کی مانند تیرے شہر میں بھی
خموش رات کا سناٹا رو رہا ہو گا

احمد ندیم قاسمی

ہوئی ہیں خونِ بشر سے جو کھیتیاں آباد
اُگے ہیں ان سے کبھی مہر تو کبھی مہتاب

عارف عبدالمتین

گذر بھی جا شبِ ہجراں کی انتہا بن کر
نہ جانے کب سے مری چشمِ درد ہے بے خواب

عارف عبدالمتین

دل کو غم ہو کہ سکوں رات گزر جائے گی
مے ہو ساغر میں کہ خوں رات گزر جائے گی

عابد علی عابد

ایک ٹھنڈی آنچ سی محسوس ہوتی ہے مجھے
کس طرف ہے شعلۂ شہرِ نگاراں دیکھنا

عابد علی عابد

گرفتہ دل ہیں بہت آج تیرے دیوانے
خدا کرے کوئی تیرے سوا نہ پہچانے

ناصر کاظمی

آنکھوں میں چھپائے پھر رہا ہوں
یادوں کے بجھے ہوئے سویرے

ناصر کاظمی

کچھ یادگارِ شہرِ ستمگر ہی لے چلیں
آئے ہیں اُس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

ناصر کاظمی

صہبائے تند و تیز کی حدّت کو کیا خبر
شیشے سے پوچھیے جو مزا ٹوٹنے میں تھا

مصطفیٰ زیدی

انھی پتھروں پہ چل کر اگر آسکو تو آؤ
مرے گھر کے راستے میں کہیں کہکشاں نہیں ہے

مصطفیٰ زیدی

کیا دل گرفتہ ہم تری محفل سے آئے ہیں
آنکھوں میں اشک بھی بڑی مشکل سے آئے ہیں

حفیظ ہوشیار پوری

ابتدا میں جنھیں ہم ننگ وفا سمجھے تھے
ہوتے ہوتے وہ گلے حسن بیاں تک پہنچے

حفیظ ہوشیار پوری

شاید کہ اس سکوت میں بھی میرا ہاتھ ہو
قفل سکوت کھولیے کچھ منہ سے بولیے

وزیر آغا

خواہش کی کہکشاں کو کیا ہم نے مختصر
یا تو نے لاکھ رنگ نظر میں سمو لیے

وزیر آغا

مرا غزال کہ وحشت تھی جس کو سایے سے
لپٹ گیا مرے سینے سے آدمی کی طرح

سجاد باقر رضوی

وہ گھر کے آیا گھٹاؤں کی تیرگی کی طرح
برس پڑا مرے آنگن میں چاندنی کی طرح

سجاد باقر رضوی

آگے نکل گئے وہ مجھے دیکھتے ہوئے
جیسے میں آدمی نہ ہوا نقش پا ہوا
شہزاد احمد

کہہ رہی ہے ان کے ہونٹوں پر تبسم کی لکیر
خون ہوا ہے دل تو اس کا خوں بہا لے لیجیے
شہزاد احمد

اک یاد ہے کہ دامن دل چھوڑتی نہیں
اک بیل ہے کہ لپٹی ہوئی ہے شجر کے ساتھ
شکیب جلالی

وہ جب گیا تو پئے احترام ساتھ اس کے
بحدّ شوق نگاہوں کے قافلے بھی گئے
انور مسعود

وہ موضوعات جو اشعار غزل کا مواد بنتے ہیں ، نظم کی صورت میں ہرگز نہیں ڈھالے جا سکتے ۔ بعض اوقات شاعر کا باطنی تجربہ بہت مختصر مگر گہرا اور شدید ہوتا ہے ۔ وہ مختصر ترین الفاظ میں اپنا ابلاغ چاہتا ہے ۔ بعض اوقات وہ اتنا لطیف ہوتا ہے کہ نظم کی طوالت اس پر بار ہوتی ہے ۔ یعنی طوالت سے اس کی شدت کم ہو کر پتلا پن پیدا ہوجاتا ہے ۔ جیسے ہم لسّی میں پانی ملاتے چلے جائیں مگر شعر غزل کے اختصار اور اس کی بے پناہ ایمائیت کے باعث وہ یہاں اپنا اظہار (وہ بھی شعر کے بین السطور میں) کر پاتا ہے ۔ ایسے معاملات میں احساس ، تخلیق شعر کے وقت شاعر کے دل میں اور تحسین شعر کے وقت قاری کے دل میں ، مبہم اور لطیف ہی رہتا ہے ۔ کیوں کہ تحسین کلام در حقیقت اس شعری تجربہ کی اپنے اعماق جاں میں باز آفرینی کا نام ہے، جو شاعر پروارد ہوا تھا ۔ یہ بھی ایک طرح سے ویسا ہی تخلیقی عمل ہو جاتا ہے جس سے فن کار گزرا تھا ۔

شعر فہمی یا مطالعہٴ کلام قسم کی کوئی اصطلاح اعلیٰ تنقید کو پسند نہیں ۔ ہاں قاری کسی شعر کی تحسین کرتا ہے ۔ یا کوئی شعر اس پر منکشف ہوتا ہے ۔ اس تحسین یا انکشاف کا مطلب یہ ہے کہ بقول ٹی ۔ ایس ایلیٹ بعینہ، وہ تجربہ قاری پر بھی وارد ہو جس سے پہلے فن کار دو چار ہوا تھا ۔ اور جس کا تخلیقی اظہار شعر میں ہوا — تو غزل کا شعر غیر قطعی اور مبہم ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر یہ صلاحیت رکھتا ہے کہ وہ قاری پر بھی وہی جذبہ طاری کر دے جو شاعر کے انفس میں تھا ۔ اگر ہر غزل کا ہر شعر نہیں تو کم از کم غزل کے ایک ’عظیم شعر‘ میں یہ قوت ضرور ہونی چاہیے ۔ اب سرمد مظاہری کا ایک شعر دیکھیے :

مگر اک بات اے حسن گریزاں !
جنھوں نے محض تیری بندگی کی ؟

شاعر حسن گریزاں سے ایک بات پوچھنا چاہتا ہے ، مگر کیا ؟ وہ بات شعر کے الفاظ میں بیان نہیں ہوئی ۔ سوالیہ انداز میں ایک ادھورا سا جملہ کہہ دیا ہے ، اور بس ع

جنھوں نے محض تیری بندگی کی ؟

اس سے تو محض اتنا سراغ ملتا ہے کہ جن پرستاروں نے تمام عمر تیری بندگی کی وہ اک بات پوچھنا چاہتے ہیں ۔ مگر آخر وہ بات ہے کیا ؟ ’’مگر‘‘ ، ’’گریزاں‘‘ اور ’’محض‘‘ کے الفاظ تلے جذبات و احساسات و اندوہ کی عظیم دنیا آباد ہے۔ تیری ساری عظمت تسلیم ’’مگر‘‘ جنھوں نے عمر بھر ’’محض‘‘ تیری بندگی کی تو ان سے بھی ’’گریزاں‘‘ ہے؟ محبت ، احتجاج ، عبودیت و جاں سپاری ، والہانہ پن ، ساری دنیا سے قطع تعلق اور صرف اسی کی دھن اور ایک کم کم سوز جمیل اور دل گرفتگی اور ان گنت ایسے ہی ناقابل گرفت جذبات کا بظاہر پرسکون و بباطن پر خروش سمندر فقط بین السطور میں ہے ۔

اور یوں شعر ایک فریاد جلیل بن جاتا ہے۔ یا حسن کے دربار میں عشق کا ایک عظیم سوالیہ نشان ؟

جنھوں نے محض تیری بندگی کی ؟

غزل اور نظم کے سلسلہ میں ایک نمایاں بات یہ ہے کہ نظم کی تخلیق محرک تخلیق واقعہ کے تخصّص کو کسی نہ کسی حد تک برقرار رکھتے ہوئے ہوتی ہے۔ جب کہ غزل تخصیص اور فوریت (Immediacy) سے ماوراء ہوتی ہے اور یہی وہ مرحلہ ہے جہاں سے غزل اور نظم کے راستے الگ ہو جاتے ہیں ۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیفیات جن کو تعقل اور ادراک اسیر نہیں کر سکتے اور جو نظم کے آمرانہ ربط کے بھی متحمل نہیں ہو سکتیں ، بالآخر کیوں کر غزل کے شعروں میں منعکس ہو جاتی ہیں ؟ اور کیسے غزل کا شاعر ان کیفیات کی پری کو شیشے میں اتارتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جہاں عقل اور ادراک کی پرواز جواب دے جاتی ہے ، وہاں شاعر کی قوت شعری اور اس کا وجدان ان سب کیفیات کو دھیرے سے ہلا کر چونکا دیتا ہے۔ اور وہ شعر کے الفاظ میں قطعی صورت ابلاغ نہ پاتے ہوئے بھی معنی اور کیفیت کے بین السطور میں یا شعر کی فضا میں یا اس کے نغمے یا تحت النغمہ میں یا شعر کے لہجے میں اور یا پھر کسی ایسے گوشے میں جسے تنقید اور نفسیات اپنی گرفت میں نہیں لا سکیں ، ظاہر کر دیتا ہے۔ اب مثلاً میرؔ کا ایک شعر دیکھیے :

کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

اس شعر کے ادھورے مفہوم میں ایسی پرزور ایمائیت ہے کہ عاشق کی جذباتی زندگی کی روح کھنچ کر اس میں منعکس ہو جاتی ہے۔ اور عاشق اور محبوب کے تعلقات کی نوعیت اور عشق کا اندوہ

گرامی اور طلب کی بے پناہی ، سب ایک شعری تجربہ بن کر قاری کے دل و دماغ میں تحلیل ہو جاتے ہیں ۔ یہاں یہ سارا جہان کیفیت شعر کے ''معنوں'' کے بین السطور ہے۔ عاشق کی صرف اتنی خواہش کہ ہم فقط نگاہ کرتے ۔ وہ بھی نا امیدانہ اور محبوب کا اس بات کا بھی روادار نہ ہونا کہ چہرہ نمائی ہی کر دے ۔ اور عاشق کا افسردہ اور حسرت بھرا انداز احتجاج——بس یہی کہ تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے۔ اب فراق کا ایک شعر سنیے۔ جس میں ''فضا'' نے یہی کام سرانجام دیا ہے :

یہ سرمئی فضاؤں کی کچھ کنمناہٹیں
ملتی ہیں مجھ کو پچھلے پہر تیری آہٹیں

یا میر کا یہ شعر :

رات محفل میں تیری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

یا میر ہی کا یہ شعر دیکھیے ۔ جس میں ''نغمگی'' نے دنیائے کیفیت کو اپنے دامن میں سمو لیا ہے :

زیر شمشیر ستم ، میر ! تڑپنا کیسا ؟
سر بھی تسلیم محبت میں ہلایا نہ گیا

اور میر کے اس شعر میں ''لہجہ'' شاعر کی باطنی دنیا سے پردہ کشائی کر رہا ہے :

عکس گل دیکھ آب جُو ٹھٹکا
ہے بہتیرا ، پر بہا بھی جائے

'پر بہا بھی جائے!' شاعر پانی کو چیلنج کر کے آخر کیا کہنا چاہتا ہے ؟ اس کی وہ ساری انوکھی ، معصوم ، سادہ شدید اور والہانہ دنیائے محبت اس لہجے کے طفیل شعر میں منعکس ہو جاتی ہے ۔ جس نے اس کی فنکارانہ شخصیت کی تعمیر میں بنیاد کا کام

دیا ہے -

اب غزل کے کچھ ایسے شعر سنئیے جو الفاظ کے لغوی معانی کے علاوہ بھی ایک بے پایاں جہانِ معنی و کیفیت رکھتے ہیں:

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اُس کی دیوار کا سر سے مرے سایہ نہ گیا

میر

یوں اٹھے آہ اُس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے

میر

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میر
یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

میر

دیکھیں پیش آوے ہے کیا عشق میں اب تو جوں سیل
ہم بھی اس راہ میں سر گاڑے چلے جاتے ہیں

میر

پُر غباری جہاں سے نہیں سدھ میر ہمیں
گرد اتنی ہے کہ مٹی میں رلے جاتے ہیں

میر

ہم جانتے نہیں ہیں ، اے درد ! کیا ہے کعبہ
جیدھر ہلے وہ ابرو ، اودھر نماز کرنا

درد

یارب یہ دل ہے یا کوئی مہماں سرائے ہے
غم رہ گیا کبھو ، کبھو آرام رہ گیا

درد

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے ؟
آخر اس درد کی دوا کیا ہے ؟

غالب

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

غالب

اہل تدبیر کی واماندگیاں
آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں

غالب

دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

غالب

چھیڑ خوباں سے چلی جائے اسد
گر نہیں وصل، تو حسرت ہی سہی

غالب

وہ کیمیا ہی سہی، پہلے خاک ہونا ہے
ابھی تو سوز نہانی کی آنچ کھائے جا

فراق

جو منزلیں ہیں تو بس تیرے اہل درد کی ہیں
وہ سانس اکھڑی ہوئی پاؤں ڈگمگائے ہوئے

فراق

کچھ اب تو امان ہو کہ دنیا
کتنی ہلکان ہو گئی ہے !

فراق

سو بار شکست دل کا سم بھی
ہنس ہنس کے پیا ترے بہانے

سرمد مظاہری

انھیں بھلا کے بھی یاد ان کی آج تک سرمد
دل شکستہ میں ہے ، روح بے قرار میں ہے

سرمد مظاہری

وہی ہیں اب گریزاں جن کی خاطر
روش سیکھی تھی ہم نے زندگی کی

سرمد مظاہری

سرمد خیال دوست سے ملتا ہے کچھ سکوں
اس پر غم جہاں کا ہے سایہ تو کیا ہوا

سرمد مظاہری

کون آتا ہے مشکلوں میں قریب
اک تری یاد تھی جو آتی تھی

سرمد مظاہری

ایک عظیم فنکار اس بات سے آگاہ ہوتا ہے ۔ کہ شعر کا مواد بننے والے باطنی تجربے یا فکر کے پس پردہ احساس و جذبہ یا فکر کی جتنی روئیں چل رہی ہوتی ہیں ، وہ سب شعر کے الفاظ میں منتقل نہیں ہوتیں ۔ اور شعری تجربہ اپنے پورے پس منظر اور پوری تہہ داری کے ساتھ لفظوں میں اور خصوصاً لفظوں کے لغوی مفہوم میں منتقل نہیں ہوتا ۔ اسی لیے مولانا روم کہتے ہیں :

کاش کہ ہستی زبانے داشتے
تا ز مستاں پردہ ہا برداشتے

بلکہ وہ زبان کے اس عجز اظہار سے مایوس ہو کر فن کی اس عظیم انتہا کی طرف لپکنا چاہتے ہیں جہاں فقط حیرت اور سناٹا ہے ۔ اور

ابلاغ واردات انفس مرہونِ لفظ نہیں :

اے خدا بنما تو جاں را آں مقام
کاندرو بے صرف می روید کلام

گوئٹے نے بھی کہا تھا کہ فن کی انتہا حیرت ہے اور حضرت ابوبکر بھی اکثر دعا فرمایا کرتے تھے کہ :

رَبِّ زِدنِی فِیکَ تحیّراً

اے رب اپنی ذات باری کے معاملے میں میرا تحیر زیادہ کر

علم کی انتہا بھی حیرت ہے ۔ فن کی انتہا بھی حیرت ہے ۔ اور معرفت کی انتہا بھی حیرت ۔ بشریت کی انتہائی پرواز فقط ایک عالم حیرت تک پہنچتی ہے ۔

خود لفظ اللہ کے لغوی معنی ’’حیران کر دینے والا‘‘ ہیں ۔ اس لفظ کی لغوی حیثیت کے سلسلہ میں ابوالکلام آزاد نے ترجمان القران میں جو داد تحقیق دی ہے اس کا یہاں کچھ حصہ ذکر کر دینا بہت بر محل اور مناسب معلوم ہوتا ہے :

> ’’علماء لغت و اشتقاق کے مختلف اقوال ہیں مگر سب سے زیادہ قوی قول یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی اصل الہ ہے اور الہ کے معنی تحیر اور درماندگی کے ہیں ۔ بعضوں نے اسے ولہ سے ماخوذ بتلایا ہے ۔ اور اس کے معنی بھی یہی ہیں ۔ پس خالق کائنات کے لیے یہ لفظ اس لیے قرار پایا کہ اس کے بارے میں انسان جو کچھ جانتا ہے اور جان سکتا ہے وہ عقل کے تحیر اور ادراک کی درماندگی کے سو اور کچھ نہیں ہے ۔ وہ جس قدر بھی اس ذات مطلق کی ہستی میں غور و خوض کرے اس کی عقل کی حیرانی اور درماندگی بڑھتی جائے گی یہاں تک کہ وہ معلوم کر لے گا کہ اس راہ کی ابتدا بھی عجز و حیرت سے ہوتی ہے

اور انتہا بھی عجز و حیرت ہی ہے :

اے بروں از وہم و قال‌وقیل من
خاک بر فرق من و تمثیل من

اب غور کرو خدا کی ذات کے لیے انسان کی زبان سے نکلے ہوئے لفظوں میں اس سے زیادہ موزوں لفظ اور کون سا ہو سکتا ہے ؟ اگر خدا کو اس کی صفتوں میں پکارنا ہے تو بلا شبہ اس کی صفتیں بے شمار ہیں ۔ لیکن اگر صفات سے الگ ہو کر اس کی ذات کی طرف اشارہ کرنا ہے تو وہ اس کے سوا کیا ہو سکتا ہے کہ ایک متحیر کر دینے والی ذات ہے ۔ اور جو کچھ اس کی نسبت کہا جا سکتا ہے وہ عجز و درماندگی کے سوا کچھ نہیں ہے ۔ فرض کرو نوع انسانی نے اس وقت تک خدا کی ہستی یا خلقت کائنات کی اصلیت کے بارے میں جو کچھ سوچا اور سمجھا ہے وہ سب کچھ سامنے رکھ کر ہم ایک موزوں سے موزوں لفظ تجویز کرنا چاہیں تو وہ کیا ہو گا ۔ کیا اس سے بہتر کوئی بات کہی گئی تو وہ یہی تھی کہ زیادہ سے زیادہ خود رفتگیوں کا اعتراف کیا گیا اور ادراک کا منتہی مرتبہ ہمیشہ یہی قرار پایا کہ ادراک کی نارسائی کا ادراک حاصل ہوجائے عرفاء کے دل و زبان کی صدا ہمیشہ یہی رہی کہ :

رَبِّ زِدْنِی فِیکَ تَحَیُّراً

یعنی خدا ایسا کر کہ تیری ہستی میں ہمارا تحیر بڑھتا رہے ۔

کیوں کہ یہاں تحیر جہل کا نہیں بلکہ معرفت کا نتیجہ ہے

اور حکماء کی حکمت و دانش کا بھی فیصلہ ہمیشہ یہی ہوا ع

معلوسم شد کہ ہیچ معلوم نہ شد''

اس عارفانہ اور عالمانہ یا فنی اور جمالیاتی تحیر کا اظہار شعر میں ناممکن ہے ۔ یعنی جس دنیائے دیگر کا کشف شاعر کے دیدۂ جاں پر ہوا ہے اس کا نقشہ وہ اپنے کلام میں نہیں کھینچ سکتا اس لیے وہ اس منزل کی دعا کرتا ہے جہاں ''بے حرف می روید کلام'' کی کیفیت ہے ۔

یہاں بعض ذہنوں میں یہ خیال پیدا ہو سکتا ہے کہ اگر شاعر واقعی شاعر ہے تو اسے لفظوں کا سہارا تو لازمی طور پر لینا پڑے گا کیوں کہ صرف اسی صورت میں وہ اپنے باطنی تجربے کا ابلاغ یا اظہار کر سکتا ہے ۔ ورنہ اگر کوئی شخص چپ سادھے بڑے شہر کی کسی شاہراہ پر کھڑا ہو کر راہگیروں کو اشارے سے بلا بلا کر یقین دلائے کہ میں شاعر ہوں اور فن کی انتہا یعنی ''حیرت'' کے مقام پر پہنچ چکا ہوں تو کون مانے گا ۔ ایسےشاعر تو کیا کوئی شخص سرے سے ذی ہوش انسان ہی تسلیم نہیں کرے گا ۔ در اصل حقیقت یہ ہے کہ عرفان و آگہی یا عشق یا جمالیاتی استغراق کی عظیم ترین منزلوں پر جہاں انسان ایک عالم حیرت میں ہوتا ہے ، دیدہ جاں کے مشاہدات کا اظہار لفظ کے ذریعے ناممکن ہوجاتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اس موقعہ پر کوئی عارف یا شاعر یا فنکار جس چیز کا اظہار کر سکتا ہے وہ اس کا عجز بیان ہے یعنی یہ کہ وہ کچھ ایسی دنیاؤں میں کھوگیا ہے جن کا بیان وہ اپنے لفظوں میں نہیں کر سکتا ۔ البتہ اس عظیم ''حیرت'' کو کچھ کچھ وہ اپنے شعروں میں ضرور گرفتار کرتا ہے ، اس کی وجوہات کو نہیں ۔ اور اس حیرت کے سوتے علم یا عرفان یا کشف سے پھوٹتے ہیں ، جہالت اور حماقت سے نہیں ؛

چو بشنوی سخن اہل دل مگو کہ خطاست
سخن شناس نۂ دلبرا خطا ایں جاست

حافظ

در اندرون من خستہ دل ندانم کیست
کہ من خموشم و او درفغاں و در غوغاست

حافظ

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

سراج

تمثال جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئنۂ خیال میں دیکھا کرے کوئی

غالب

جب دل کے آستاں پر، عشق آن کر پکارا
اندر سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم ہیں

بیدل

ہاں تو لفظ اظہار کامل سے عاجز ہیں۔ لیکن ایک بڑا فن کار اس بات کا بھی شعور رکھتا ہے کہ کچھ قوتیں شاعر کے وجدان اور نفس‌شعری (Poetic Self) میں ایسی بھی ہوتی ہیں۔ جو شعر کے انھی محدود الفاظ میں ہی لفظوں سے وراء اور لفظوں کے لغوی مفہوم سے بلند تر اور دور تر باتوں کو بھی شعر میں اسیر کرلیتی ہیں۔ مگر ان کا ادراک صرف وہی قاری کر سکتا ہے جس کا سرمایۂ لاشعور فنکار کے سرمایۂ لاشعور سے کچھ اشتراک رکھتا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص شعر کو اپنے باطن میں تجربہ نہیں کرسکتا۔ اس کے علاوہ شعر کو تجربہ کرنے کے لیے فنکار کی سی جذباتی، روحانی اور حسّی صلاحیتوں اور اس کے سے نفسیاتی تقاضوں کی ضرورت

ہوتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگ فنکار کے تجربے کی مکمل باز آفرینی میں کامیاب ہو جاتے ہیں ، جو ایک طرح کا تخلیقی عمل ہے ۔ اور بعض لوگ کامیاب نہیں ہو سکتے انھی حقائق کے پیش نظر تو غالب نے کہا ہے :

بک جاتے ہیں ہم آپ متاع سخن کے ساتھ
لیکن عیار طبع خریدار دیکھ کر

متاع سخن کے ساتھ شاعر کا سارا جہان انفس قاری کے حوالے ہو جاتا ہے ۔ لیکن صرف عیار طبع خریدار دیکھ کر—یہ بات ذرا مزید وضاحت طلب ہے کہ آخر کس طرح شاعر کے حسی یا ذہنی تجربے کے وہ پہلو جو شعر میں مذکور نہیں ہوتے ، قاری تک منتقل ہو جاتے ہیں ۔

شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس میں کچھ نفسیاتی تغیرات رونما ہوتے ہیں ۔ یہ نفسیاتی تغیرات لاشعور کے جن مخفی سلسلوں سے مربوط ہوتے ہیں ، ان کا اظہار غیر محسوس طور پر ہی امیجری ، تشبیہہ ، استعارے ، علامت ، رمز ، کنایہ ، ایماء یا جیسا کہ پہلے کہا گیا ، شعر کی فضا یا اس کی نغمگی کے ذریعے سے ہو جاتا ہے ۔ مگر یہ اتنا غیر محسوس ، لطیف ، رمیدہ خو اور گریزاں ہوتا ہے کہ یوں گرفت میں نہیں آتا ۔ ہاں اگر شعر پڑھنے سے قاری میں جو نفسیاتی تغیرات پیدا ہوتے ہیں ، وہ فنکار کے ہنگام تخلیق کے ان تغیرات سے کسی قدر مشابہ ہوں ، تو وہ شے پوری طرح قاری تک پہنچ جاتی ہے، جسے شاعر کا مافی الضمیر کہتے ہیں ۔ ہم اپنے دل میں جو شعر کی تاثیر محسوس کرتے ہیں ، وہ دراصل یہی نفسیاتی تغیرات ہی ہوتے ہیں—اور جتنے یہ تغیرات فنکار سے زیادہ مشابہ ہوں گے اتنا ہی ہماری تحسین شعر زیادہ وقیع ہوگی ۔ اسی وجہ سے تو کہا جاتا ہے کہ شعر کی صرف ایک ہی سطح عام قارئین کے لیے ہوتی ہے اور اس کے نہاں خانوں میں شاذ ہی لوگ اتر سکتے ہیں ۔ وہ صرف بیانیہ

قسم کی شاعری ہوتی ہے جس میں شاعر کے جملہ خیالات پوری طرح بیان ہوتے چلے جاتے ہیں ۔ انیس و نظیر کے سے مرتبہ کے شاعر بھی بیانیہ شاعری کی حد سے کم ہی آگے گزرے ہیں ۔ اور جوش کے ہاں تو کمال فن ہی صرف قوت بیان اور قادر الکلامی ہے ۔ غزل تخلیقی اظہار کی طلب گار ہے ۔ اسی لیے مثنوی نگار شعرأ بہت کم کامیابی سے غزل کہہ سکے ہیں ۔ غزل کی شاعری جو تخلیقی اظہار کی متقاضی ہے ، کرب تخلیق کے طویل اور زہرہ گداز اور حوصلہ فرسا عمل کے بعد وجود میں آتی ہے ۔ جب کہ بیانیہ شاعری سے تخلیقی کرب کا یونہی سا تعلق ہے ۔

اب میں یہ سمجھتا ہوں کہ غزل کی تخلیق و تحسین کے بارے میں میرا نظریہ کافی واضح ہو گیا ہے ۔ لیکن اس نظریے پر جو ایک اعتراض وارد ہو سکتا ہے ، اس کا ذکر بھی ضروری ہے ۔ وہ یہ کہ غزل کا شعر اپنی معنوی وسعت ، لاانتہایت اور آفاقیت کی بنا پر کسی قاری کو فنکار کے مقصود سے بالکل مختلف مفہوم کا حامل بن کر لطف دے سکتا ہے کیونکہ شعر کا نغمہ تو فقط دل کے آبگینے کو آہستہ سے ہلا دیتا ہے اور بس—اور پھر کسی برتن کو خواہ کسی چیز سے ہلایا جائے ، اس میں سے وہی کچھ نکلے گا جو اس میں بھرا ہوا ہے—مثلاً متصوفانہ تغزل کے شعروں سے کسی رند شاہد باز کا مجازی مفہوم مراد لینا عین ممکن ہے ۔ اب حقیقت یہ ہے کہ شعر کی وہ صلاحیت جو اسے شاعر کے مافی الضمیر سے مختلف مضامین کا مصداق بن سکنے کے قابل بناتی ہے ، یعنی ایمائیت تو فنکار کی ایک زائد خوبی ہے ۔ اس سے یہ ہرگز نہیں لازم آتا کہ شاعر اپنے درون کی واردات کا درست اظہار نہیں کر سکا ۔ یقیناً اس نے کیا ہے ۔ لیکن ساتھ ہی شعر میں یہ صلاحیت بھی اس نے اپنی بے پناہ شعری قوت کے بل پر پیدا کر دی ہے کہ وہ دیگر مفاہیم کا مصداق بھی بن سکتا ہے ۔ یہ تو قاری کی افتاد طبع ہے کہ وہ شاعر کی مراد کو

نہیں اپناتا بلکہ شعر سے اپنے نفسیاتی تقاضوں کے مطابق مفہوم حاصل کرتا ہے۔ معنوں کی اس انداز کی وسعت یعنی ایمائیت تخلیق کے پہلو سے اور تخلیق کار کا تو قابل ستائش کارنامہ ہے۔ لیکن تحسین کے پہلو کو دیکھا جائے تو اچھا قاری وہی ہوگا جو شعر کے ذریعے شاعر کی روح تک پہنچے۔ اگرچہ ذاتی مفہوم ڈھونڈنا کوئی بڑے عیب کی بات نہیں۔ لیکن ایک طرح کی خود غرضی ضرور ہے۔ یہ اسی طرح کی خود غرضی کی تو انتہا ہے کہ کسی صوفی کے سامنے جب داغ کا یہ شعر پڑھا گیا کہ:

اگر یونہی توڑا مروڑی رہے گی
تو کاہے کو انگیا نگوڑی رہے گی

تو اس نے اس شعر میں خیر و شر اور حسن و عشق کی ازلی کشمکش اور رشتۂ جسم و جان کا سارا فلسفہ ڈھونڈ لیا تھا۔ بہرحال شعر کی یہ ساری لچکداری تسلیم مگر:

نگاہ می رسد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنئی کہ برو جامۂ سخن تنگ است

نغمہ سے یہاں ذرا لمحہ بھر کو شعر ہی کی نغمگی مراد لیں تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ تحسین، تخلیق کی صحیح روح تک پہنچ سکتی ہے اور غزل کی تخلیق نظم سے زیادہ بھر پور، زیادہ جاندار اور زیادہ تہہ دار اور گمبھیر ہوتی ہے۔ نظم کا ربط بڑا کڑا اور آمرانہ ہوتا ہے۔ غزل پر ایسا کوئی خول چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ البتہ اچھی غزل کے شعروں میں ایک ربط نہاں اور ایک داخلی منطق (Inner logic) ضرور ہوتی ہے کیونکہ جب شاعر غزل کہتا ہے تو ہنگام تخلیق اس میں جو نفسیاتی تغیرات ہوتے ہیں، اُن کا رخ بہرحال ایک ہی جانب کو ہوتا ہے۔ وہ سارے شعری تجربے جو غزل کے مختلف شعروں میں منعکس ہوتے ہیں، ایک بنیادی آہنگ کے ذریعے

آپس میں مربوط ضرور ہوتے ہیں ۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ اچھی غزل کے جملہ شعروں میں ایک ہی سلسلہ و خیال کی ارتقائی یا مختلف کڑیاں ہوتی ہیں ۔ مثلاً غالب کی غزل جس کا مطلع ہے :

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

واضح طور پر ایک مسلسل غزل ہے ۔ اسی طرح خواجہ میر درد ، آتش اور اقبال کے ہاں بھی مسلسل غزلیں ہیں ۔ لیکن ایسا تسلسل بحیثیت عمومی ہر بلند پایہ غزل کی لازمی خصوصیت قرار نہیں دیا جا سکتا ۔ غزل کے ربط نہاں یا داخلی منطق سے یہ مراد ہے کہ غزل کے جملہ شعروں میں جتنے بھی افکار یا باطنی تجربے منکشف کیے گئے ہیں ، ان کا لاشعوری پس منظر ایک ہوتا ہے ۔ وہ شاعر کے نظام جذبات میں سے صرف ایک ہی سلسلۂ احساس کے مختلف اور بظاہر غیر مربوط مگر بباطن خفیف سا ربط رکھنے والی اکائیاں ہیں ۔ جدید تر آزادنظم میں شعور کی رو (Stream of consciousness) کے نام سے جو تجربات غلط انداز میں کیے جا رہے ہیں ، ان کا صحیح اور فنکارانہ استعمال قدرے مختلف انداز میں غزل میں صدیوں سے ہوتا چلا آ رہا ہے ۔ فارسی میں بھی اور اردو میں بھی ۔ اگرچہ ادب میں شعور کی رو کا جو مفہوم رائج ہے ، اس کے تحت میں غزل نہیں آتی ۔ مگر میرے نزدیک تو اس رائج مفہوم کو بنیاد مان کر ہیئتی یا ابلاغی تجربات کرنا ہی فنی اعتبار سے محل نظر ہے ۔ اگر کچھ اس انداز کا کام کرنا مقصود ہے تو اس سلسلہ میں غزل سے رہنمائی حاصل کرنی چاہیے ۔

مگر یہ ساری باتیں سمجھنے کے لیے اور غزل کی صحیح عظمت کو جاننے کے لیے اور کسی اعلیٰ غزل کی صحیح تحسین کے لیے

ایک بڑی تخلیقی روح کی ضرورت ہے:

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اُس کا اک مقام سے ہے

۱۹۶۷ء

فیض—فکر و فن کے آئینے میں

فیض بنیادی طور پر تاثرات و احساسات کے شاعر ہیں— ان کی شاعری میں مقصد ہے۔ لیکن وہ اپنی شاعری کو مقصد کی تشریح و تفسیر کا ذریعہ نہیں بناتے۔ بلکہ اس مقصد سے متعلقہ حالات و واقعات کو اپنے تاثر کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ موجودہ نظام معاشرت میں روا رکھی جانے والی نا انصافیوں کا ذکر کر کے وہ اپنا تاثر بیان کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے فیض اردو کی مقصدی شاعری کی ساری تاریخ میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ ان کا فن ان کے پروگرام کی تشریح نہیں ہے بلکہ ان کے داخلی احساسات، ان کے جذبات، ان کی آرزوؤں اور تمناؤں کا آئینہ دار ہے۔ ایک ایسے حسین مستقبل کا آرزو مند ہے جس میں آرام ہوگا، سکون ہوگا، محبت اور مسرت کی فراوانی ہوگی، انصاف اور شرافت پروان چڑھیں گے۔ جہاں ظالم اور مظلوم کے طبقے نہیں ہوں گے اور ایک ماحول ہوگا— گمبھیر اور طربناک۔

احساسات کا شاعر ہونے کی حیثیت سے فیض کے ہاں سب سے نمایاں چیز حق پر باطل کے ظلم و ستم کا دل شکن احساس ہے۔ اسی احساس کی وجہ سے ان کے اسلوب میں بھی ایک طرح کی افسردگی، دل گرفتگی اور درد مندی کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ اور رجائی شاعر ہونے کے باوجود ان کی لے مغموم سی ہے۔ وہ جب بھی کہیں دست ستم کی خوں فشانی دیکھتے ہیں، درد کی لہروں میں بہہ جاتے ہیں اور ان کی زبان سے ایک احتجاج کی صدا نکلتی ہے جس کا آہنگ فریاد کا سا ہوتا ہے۔ اور ان کے شعور کے ساتھ جذبے کی مدھم آنچ

ہوتی ہے۔ مگر ان کو حق کی کامیابی کا پورا یقین ہے اور ان کی شاعری کی روح ان کے مستقبل سے وابستہ ہے۔ اُن سے اگر مستقبل کا خواب اور اس کا سہانا تصور چھین لیا جائے تو ان کے پاس کچھ بھی نہیں رہ جائے گا۔ فقط چند آہیں اور چند نالے۔ وہ جہاں موجودہ حالات کی تلخی پر تبصرہ بھی کرتے ہیں تو مستقبل کی امید بین السطور میں جھلکتی رہتی ہے۔ یہی چیز ہے جسے میں فیض کی انفرادیت کہنا چاہتا ہوں۔ زیادہ واضح الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ ''آج'' کی حالت کو اپنے ذہنی و جذباتی رد عمل کی روشنی میں بیان کرتے ہیں اور ''کل'' کی دلفریبیوں کی تمنا کرتے ہیں۔ ''احساس حرماں اور امید''—یہ ان کی شاعری کی روح و رواں ہیں۔ وہ انقلاب کے خواہاں ہیں۔ مگر انقلاب کا نعرہ نہیں لگاتے۔ بلکہ انقلاب کا گیت گاتے ہیں۔ وہ ہیجان انگیزی کی راہ نہیں اختیار کرتے بلکہ متانت اور سکون کا دامن تھامتے ہیں۔ وہ نغمہ و شعر کو رزم و پیکار سے الگ کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ مجاز کی ''آہنگ'' کا دیباچہ لکھتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ہمارے بیشتر شعراء نے ان عناصر (ساز، جام، شمشیر) میں ایک فرضی تضاد کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔ کوئی محض ساز و جام کا دلدادہ ہے تو کوئی فقط شمشیر کا دھنی۔ لیکن کامیاب شاعر کے لیے (آج کل کے زمانے میں) شمشیر کی صلابت اور ساز و جام کا گداز دونوں ضروری ہیں ع
>
> دلبری با قاہری جادو گری ست''

آخر میں کہتے ہیں:

> ''عام انقلابی شاعر انقلاب کے متعلق گرجتے ہیں، للکارتے ہیں، سینہ کوٹتے، انقلاب کے متعلق گا نہیں سکتے۔''

فیض انقلاب کا گیت گاتے ہیں - ان کا تصورانقلاب نغمہ ٔ ہزار اور رنگینی ٔ بہار سے عبارت ہے ۔ طوفان برق و رعد سے نہیں ۔ اس کا سبب ان کی طبعی رومان پسندی ہے ۔ ان کی افتاد طبع ہی ایسی ہے کہ وہ ہیجان انگیز حالات کی تمنا نہیں کر سکتے ۔ خواہ یہ ہیجان کتنے ہی پرسکون مستقبل کا نقیب کیوں نہ ہو - یہی وجہ ہے انھوں نے اپنی شاعری میں مقصد کا ذکر صراحت سے کبھی نہیں کیا ۔ ہمیشہ اسے رمزیت اور اشاریت و ابہام کے پردوں میں چھپا دیا ہے اور زندگی کے تلخ حقائق کو بیان کرنے کے لیے رومان کے دلفریب استعارے استعمال کیے ہیں - وہ سختیاں جھیلتے ہیں ۔ مصائب سہتے ہیں ۔ مگر ان کا لہجہ کبھی درست نہیں ہونے پاتا ۔ طنز کا نشتر فیض کے ہاں مشکل ہی سے ملے گا ۔ وہ تو دعا دے سکتے ہیں ع

دیار یار تری جوشش جنوں پہ سلام
اور
جلال فرق سر دار کو نظر نہ لگے

ان کا تو مقصد سے پیمان وفا دست تہہ سنگ آمدہ کی حیثیت اختیار کر چکا ہے ۔ پھر وہ فروعات میں کیسے الجھ سکتے ہیں ۔ اصغر کا مصرع ہے ع

بلکہ خدا کو بھول جا بار گہہ نماز میں

فیض اپنے مقصد کی محبت میں اس قدر محو ہوتے ہیں کہ انھیں خود اسی مقصد کا احساس نہیں رہتا اور یہ خلوص کی منزل معراج ہوتی ہے ۔ فیض صاحب اردو کے واحد ترقی پسند شاعر ہیں جنھوں نے اپنے وطن سے بے پناہ محبت کا اظہار کیا ہے - دوسرے تمام ترقی پسند مصنفین اپنے ہم وطنوں کی تکالیف کا رونا تو روتے ہیں ، وطن کی مظلومیت کا قصہ تو سناتے ہیں ، لیکن وطن سے محبت کا ایسا بھرپور اور ایسا واضح اظہار کسی کے ہاں بھی نہیں ہے ۔ انھیں

اپنے مقصد سے اور ایک خاص نظام معاشرت سے بڑی محبت ہے ۔ اپنے ملک و قوم کی بہتری کی خاطر وہ اس نظام کا نفاذ ضروری سمجھتے ہیں ۔ اس جذبے کے خلوص اور صداقت میں کلام نہیں ۔ لیکن یہ واضح ہے کہ وطن کی محبت سے والہانہ دل بستگی اور اس کی گلیوں پر نثار ہونے کا دلربا انداز کسی کے پاس نہیں ہے ۔

البتہ ان سب حقائق کے باوجود فیض کی شاعری میں ایک ''کمی'' کا احساس ضرور ہوتا ہے کہ انھوں نے ایمائیت و اشاریت کا اتنا زیادہ استعمال کیا اور ہر لمحاتی واقعے کو ابدیت دینے کی اتنی زیادہ کوششیں کیں کہ ان کے یہاں اپنے نظریۂ حیات کے کوئی واضح اصول نمایاں طور پر نظر نہیں آتے ۔ اقبال کی طرح وہ ہمیں اپنے نظام سے آگاہ نہیں کرتے ۔ یہاں اگر یہ کہا جائے کہ فیض صاحب ایک خاص قسم کی ادبی تحریک سے وابستہ ہیں اور اس تحریک کا مشترکہ نصب‌العین فیض کے بھی پیش نظر ہے تو اس سے یہ لازم آتا ہے کہ فیض کی شاعری گویا اس تحریک کا ضمیمہ ہو کر رہ گئی ہے یا فٹ نوٹ یا محض ایک تتمہ ۔ حالانکہ ایک بڑا شاعر خواہ کیسے ہی حالات میں کیوں نہ ہو ۔ اس کی بلند و بالا شخصیت اپنی الگ انفرادیت رکھتی ہے ۔ اس کے کلام میں ہمیں اس کا نظریۂ حیات ملتا ہے ۔ مثال کے طور پر اقبال اسلام کے پیرو کار تھے مگر ان کی شاعری اسلام کا ضمیمہ نہیں بلکہ بجائے خود اسلام کی خاصی بڑی تفسیر و تشریح ہے ۔ پھر یہ بھی نہیں کہ اقبال محض مفکر ہوں ، وہ جذبے اور تخیل کے بھی شاعر ہیں ۔ فکر جذبہ اور تخیل اقبال کی شخصیت میں گھل مل کر باہم یکجان ہو جاتے ہیں اور شعری واردات بن کر صورت اظہار پاتے ہیں ۔ ان کے ہاں ہم وہ کشفی پیکر (Vision) بھی دیکھتے ہیں جو صرف ایک عظیم فنکار کا وجدان ہی دیکھ اور دکھا سکتا ہے ۔ پھر نصب العین اور نظریہ کے اعتبار سے اقبال بھی کافی حد تک رومانی یعنی مثالیت پسند

واقع ہوئے ہیں اور فیض بھی رومانی (یعنی مستقبل کے تمنائی) ہیں۔ لیکن کیفیت یہ ہے کہ اقبال نے مثالی نظام تمدن کی مکمل تصویر کشی کے علاوہ مابعدالطبیاتی مسائل سے بھی بحث کی ہے اور اپنے منفرد نظریات پیش کیے ہیں۔ مگر فیض کے ہاں فکر کا پہلو بہت دھندلا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک مقصدی شاعر ہونے کی حیثیت سے نہ صرف اقبال کے مقابلے میں بلکہ اپنی جگہ پر بھی فیض کا کینوس (Canvas) بہت محدود ہے اور ابھی اسے اور وسیع ہونا ہے۔ ابھی بہت سے تنوع کی ضرورت ہے۔ پھر فیض صاحب کا فن بھی اقبال کی طرح ٹھہرا، تہہ دار اور رفیع (Sublime) ہرگز نہیں ہے۔ ایک مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ فیض کی نظم ”کتے“ غالباً اقبال کی نظم ”طارق کی دعا“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔

اقبال کہتے ہیں:

یہ غازی، یہ تیرے پر اسرار بندے
جنہیں تو نے بخشا ہے ذوق خدائی
دو نیم ان کی ٹھوکر سے دریا و صحرا
سمٹ کر پہاڑ ان کی ہیبت سے رائی

فیض کی نظم یوں شروع ہوتی ہے:

یہ گلیوں کے آوارہ بیکار کتے
کہ بخشا گیا جن کو ذوق گدائی

زمانہ کی پھٹکار سرمایہ ان کا
جہاں بھر کی دھتکار ان کی کمائی

دونوں فنکاروں نے جس طبقے کا ذکر کیا ہے، حقیقت یہ ہے کہ وہ ایک ہی طبقہ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ایک مظلومی کی حالت میں ہے اور دوسرے نے خود آگہی کی بدولت درد سے بازو چھڑالیا ہے۔ ان کو اپنی سدرہ نشینی کے دن یاد آ گئے ہیں۔ کسی نے ان

JALLI BOOKS

کو اپنی عظمت کا احساس دلا دیا ہے اور اب ان کی قوت کا یہ حال ہے کہ ''لوح و قلم ، طبل و علم ، مال و حشم'' سب ان کے اپنے ہو گئے ہیں ۔ ان کی ہیبت سے پہاڑ سمٹ کر رائی ہیں اور دریا و صحرا ان کی ٹھوکر سے دو نیم ہیں ۔ ان کے بے پناہ عزم اور فاتحانہ یلغاروں کے پیچھے جو فلسفہ کار فرما ہے اور جس اعتقاد کے بل پر وہ کائنات کا نقشہ بدل رہے ہیں ، وہ یہ ہے کہ ہر فرد متنفس اور جملہ موجودات عالم کا ایک قادر مطلق ہے۔ اسی کے قبضۂ قدرت میں سب کی جان ہے ۔ انسان اس کا خلیفہ ہے اور اشرف‌المخلوقات ہے اور یہ زندگی عارضی ہے اور موت کے بعد اپنے ہر عمل اور قول اور فعل کے لیے اس خدائے عز و جل کے حضور جواب دہ ہوتا ہے اور انسانی زندگی کا مقصد اس کے اسم اعظم کو اور حق و انصاف اور صداقت کے نور کو دنیا کے کونے کونے میں پھیلا دینا ہے ۔ یعنی سلطنت الٰہیہ کا قیام ۔ پھر توحید اور معاد کے تصور نے ان کی شخصیتوں میں محیر العقول طاقت پیدا کر دی تھی ۔ ورنہ وہ عرب کے جاہل بدو اور مظلوم خادم تھے ۔ پیغمبر نے ان کو ذلت کا نہیں ان کی حقیقی عظمت کا احساس دلایا تھا ۔ فیض نے اسی طبقے کی بیداری سے قبل کی مظلومیت کا ذکر کیا ہے ۔ لیکن ایک تو جھنجھلاہٹ نے فن کو مجروح کیا ہے ۔ دوسرے یہ کہ فیض ان مظلوم انسانوں کو ان کی باطنی عظمت کا نہیں بلکہ خارج کی ذلت کا احساس دلانا چاہتے ہیں :

کوئی ان کو احساس ذلت دلا دے
کوئی ان کی سوئی ہوئی دم ہلا دے

حقیقت یہ ہے کہ اپنی موجودہ ذلت کا احساس ہو جانے سے بھی کچھ نہیں ہوا کرتا جب تک اس سے وراء کوئی اور احساس بھی شامل حال نہ ہو جائے ۔ اس سے تو زیادہ سے زیادہ یہی ہوگا کہ طبیعتوں میں ایک قسم کی کلبیت پیدا ہو جائے گی ، ایک تخریبی

رجحان ، ایک طبقاتی منافرات جس کے صحت مند ہونے کا کوئی یقین نہیں دلایا جا سکتا ۔ اس سے وہ مقصد حاصل نہ ہوگا جسے فیض حاصل کرنا چاہتے ہیں ۔ فیض جذبے کی شدت اور شاید خلوص کی رو میں اس قدر بہہ جاتے ہیں کہ فکر کا پہلو بہت دھندلا اور مبہم ہو جاتا ہے ۔ اس لحاظ سے وہ اقبال کی نسبت میر سے کہیں زیادہ قریب ہیں ۔ میر کے ہاں جو دردمندی کا فلسفہ (اگر اسے فلسفہ کہہ سکتے ہیں) ملتا ہے ، اس کی جھلک فیض کے ہاں بھی ہے ۔ میر صلح کل طبیعت رکھتے تھے ۔ اور عمارت دل درویش کی بنیاد رکھنے کے قائل تھے ۔ ان کا یہ نظریہ تھا کہ کوئی شخص خواہ در مسجد پہ حلقہ زن ہو یا خانہ خمار میں بیٹھ رہے ، ایک بات کا ہمیشہ خیال رکھے کہ کسی کے در پئے آزار نہ ہو ۔ پھر میر ظلم کو سہہ جانے کی دعوت بھی دیتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی ہر ایسے عمل سے بچنے کی کوشش بھی کرتے ہیں جس سے ان کی شخصیت پر دوں ہمتی کا الزام آئے :

جب تک کڑی اٹھائی گئی ، ہم کڑے رہے
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے رہے

فیض کا مزاج بھی اس درد مندی سے زیادہ مختلف نہیں ۔ فیض بھی ظلم و ستم کو سہہ جانے ہی کو پسند کرتے ہیں ۔ غم کو جی میں مار رکھنے کا انداز ہے ۔ دلدہی ، تسلی اور دلاسے کا مشفقانہ اسلوب ۔ لیکن موجودہ زمانے کے معاشرتی تقاضوں کے پیش نظر وہ میر کی طرح قہر درویش بر جان درویش کے قائل نہیں بلکہ ظالم کو ظلم کی سزا اچھی طرح دینا چاہتے ہیں ۔ سامراج کے تخت گرانے اور تاج اچھالنے کی ہمت بھی رکھتے ہیں اور اس ہمت کی آمیزش سے وہ میر کی درد مندی کو زیادہ توانا بنا دیتے ہیں ۔

اسلوب کے لحاظ سے بھی فیض میر سے زیادہ قریب ہیں ۔ دونوں کی لے حزینہ ہے ۔ دونوں میں بے پناہ سپردگی ہے ، والہانہ ربودگی

اور خود کو مطلوب کی لگن میں کھو دینے کا انداز ہے اور ہمیشہ اُسے پالینے کی امید دل میں درخشاں رہتی ہے ۔ گو کبھی کبھی وقت کی صر صر اضطراری حالات میں اس کی لو کو مدھم کر دیتی ہے اور ع

بہت سعی کیجے تو مر رہیئے میر

یا آخری خط ، یاس ، تنہائی ، مرگ سوز محبت کے نغمے لبوں سے پھوٹ بہتے ہیں ۔ لیکن یہ اضطراری جذبہ نہ میر کے ہاں اور نہ فیض کے ہاں مستقل رجحان طبع کی صورت اختیار کر سکتا ہے ۔ رجحان طبع تو وہی سپردگی ہے کہ :

وہ جو خنجر بکف نظر آیا
میر سو جان سے نثار ہوا

یا نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن......، یا ہر ایک خانۂ ویراں کی تیرگی پہ سلام ، یا پھر پاس عزت داراں کا جذبہ :

کوہ کن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاس عزت داراں ہے

اور رقیب سے :

آ کہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ سے

دیکھا آپ نے —! جس چیز کو فیض کی خاص نئی (Original) چیز کہا جاتا تھا ، وہ بھی مزاج کے اعتبار سے میر کے انداز کی ہے ۔

البتہ عشق کے سلسلے میں دونوں میں بڑا فرق ہے ۔ میر کا دل سمندر ایسا گہرا تو ہے مگر بیابانوں کی طرح وسیع نہیں ۔ وہ تو اتنا چھوٹا سا مندر ہے کہ اس میں فقط ایک بت سما سکتا ہے ۔ فیض کے ہاں عشق دو ہیں ۔ ایک لیلیٰ کا اور ایک لیلائے وطن کا ۔

فیض نے وطن سے بالکل اسی انداز میں عشق کیا ہے جیسے کسی حسینہ سے کیا جائے۔ وطن کو ایک عورت فرض کر کے اس سے نسائی حسن کی تمام صفات وابستہ کر دی ہیں۔ وہ ایک اپسرا کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے ، اس کی مانگ ستاروں سے بھرتی ہے اور اس کے ہاتھ پر افشاں خاک و خوں ہے اور اس کے کنگن ہیں اور جھومر ہے اور اس کے بے شمار نام ہیں اور ان گنت روپ۔ کبھی وہ وطن ہے ، کبھی غم جہاں ، کبھی خود زندگی اور کبھی وہ آزادی کی سانوری ہے جس نے ابھی گھونگٹ نہیں کھولا ہے۔

اردو شاعری کی روایت میں وطن کو حسینہ تصور کر کے اس سے عشق کرنے کی یہ پہلی مثال ہے۔ حتٰی کہ مجاز ایسا رومانی شاعر بھی ساز ، جام اور شمشیر کو یک جا کرنے کے باوجود یہ اچھوتا خیال پیش نہ کر سکا۔ ہمارے متقدمین نے لکھنوی مرثیہ کے دور میں گھوڑے اور تلوار میں تو نسائی حسن کی سی محبوبانہ صفات پیدا کر دیں مگر وطن کو اس رنگ میں دیکھنے کی ان میں بھی صلاحیت نہ تھی۔ یہاں مجھے روسی زبان کا شاعر بلوک یاد آتا ہے۔ وہ انقلابی دور کا پرانے طرز کا شاعر ہے اس کا عشق بھی کچھ اسی قسم ہے۔ اس نے خوبصورت عورت اور ''اجنبی عورت'' سے بے نیاز ہو کر روس کو لیلیٰ بنا دیا۔ مگر اس نے روس کو دنیا دار اور ظالم عورت کی شکل میں پیش کیا ہے۔ ایک نظم میں وہ اسے ساری اخلاقی پستیوں کا الزام دیتا ہے ، اس کے دل کو کمینگی سے آلودہ بتاتا ہے اور پھر کہتا ہے :

''مگر اس صورت میں بھی اے سر زمین روس !
تو مجھے دنیا کے ہر ملک سے زیادہ عزیز ہے۔''

لیکن بلوک بھی ذہنی سطح کے اس معیار تک نہیں پہنچتا جہاں فیض ہیں۔ بلوک انسانی عشق کو ترک کر کے دوسرا عشق اختیار کرتا ہے۔ جب کہ فیض کے ہاں دونوں عشق شانہ بشانہ ہیں۔

پھر بلوک کی لیلائے وطن ظالم اور جابر اور بد اخلاق ہے اور بقول اس کے 'کمینہ صفت' ہے۔ جب کہ فیض اپنی محبوبہ کو ایسی گالیاں نہیں دیتے۔ یہ تو مظلوم اور ستم رسیدہ اور پریشان حال ہے اور دست عاشق کی مشاطگی چاہتی ہے اور دلدہی کی طلب گار ہے۔ یہ اعتدال فیض کی متوازن طبیعت کا کمال ہے اور ان کی طبعی رومان پسندی کا نتیجہ—!

فیض کی رومانیت بڑی باوقار اور متین ہے۔ ایک رومانی کی حیثیت سے ان کے کلام میں خود مرکزیت شروع سے آخر تک ہے۔ وہ کسی اور کو بھی چاہتے ہیں تو اپنے لیے:

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں
ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

محبوب سے محبت یا وطن سے الفت یا اپنے نظریۂ حیات سے دل بستگی کے بیان میں بھی ان کی خود مرکزیت کا طلسم جگمگاتا رہتا ہے۔ اور چراغ تہہ داماں کی طرح لو دیتا رہتا ہے۔ فیض کو ایک سچے رومانی کی طرح زندگی کی محرومیوں کا بہت احساس ہے۔ وہ ہمیشہ اپنی ذات میں کوئی نہ کوئی کمی محسوس کرتے ہیں۔ اسی لیے تو وہ پیار کر کے اپنی تکمیل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جب ایک خواہش کی تسکین ہو جاتی ہے تو وہ دوسرے پہلو سے اپنے احساس حرماں کو جگا لیتے ہیں۔ اور وہ اس غم سے پریشان نہیں، اس سے گریزاں بھی نہیں۔ یہی غم ان کے یہاں تخلیق کا باعث بنتا ہے اور وہ اس غم کو آخر تک سینے سے لگائے رکھنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ اس سے تو وہ پرورش لوح و قلم کرتے ہیں۔ وہ اس غم سے نفرت نہیں کرتے لیکن ان کا رومان ایک ایسے حسین مستقبل کا تمنائی ضرور ہے جو غم سے پاک ہو۔ ایک ایسا مستقبل جہاں آرام ہو، سکون ہو اور جہاں مسرتوں کے پھول کھلیں اور جہاں انوار محبت کی ضیاء پاشی ہو۔ وہ مقصدی شاعر ہیں لیکن ان کے یہاں مستقبل کا تصور خالصتاً

رومانی ہے اور پھر انھوں نے اپنی شاعری کو مستقبل سے اتنا زیادہ وابستہ کر دیا ہے کہ رومان حقیقت پر غالب آ جاتا ہے۔ انھوں نے زمانے کی بڑی تحریکوں سے ضرور اثر لیا اور ان سے متعلق نظمیں بھی کہیں لیکن ایسا کوئی موضوع ان کی شاعری کو اپنے لیے وقف نہ کرسکا یعنی کوئی موضوع ان سے مستقبل کے خواب نہ چھین سکا اور یہ ان کی رومانیت ہی کا اثر ہے کہ ان کی ہر نظم خواہ وہ سیاسی ہو یا سماجی یا خارجی حالات پر کیوں نہ مشتمل ہو، داخل کی تسکین پوری طرح کر سکتی ہے۔ کتھارسس کا کچھ نہ کچھ فریضہ ضرور سرانجام دیتی ہے۔

فیض کی مقصدیت، رومانیت اور عشق کا جائزہ لینے کے بعد اور اقبال و میر سے موازنہ کرنے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فیض کے فکری ارتقاء پر روشنی ڈالی جائے۔ فیض نے اپنے فکری ارتقاء کو خود یوں بیان کیا ہے:

مقام فیض نظر میں کوئی جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ رومان سے حقیقت کی طرف آئے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ نظیر صدیقی نے کہا ہے کہ وہ رومان سے رومان اور حقیقت کے سنگھم کی طرف آئے ہیں۔ یہ بات اگرچہ صحیح ہے، لیکن واضح نہیں ہے۔ اس سے تو آغاز و انتہا کی طرف ہلکا سا اشارہ ہو جاتا ہے۔ فکری ارتقاء پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ پھر کسی شخص کی فکر صرف رومان اور حقیقت ہی پر تو مشتمل نہیں ہوتی۔ اس کے اور بھی کئی پہلو ہوتے ہیں۔ چنانچہ فیض صاحب کے ہاں بھی ایسے پہلو ہیں۔

نقش فریادی کے حصہ اول میں فیض صاحب خالص رومانی ہیں، جذبات کی رو میں بہہ جانے والے، اضطراری کیفیات اور نا پختہ

جذبات کے شعر کہنے والے (مثلاً ''انتظار'' کا تشنج دیکھیے) ۔ اس کتاب کے دوسرے حصے کی پہلی نظم: ''مجھ سے پہلی سی محبت میری محبوب نہ مانگ'' میں محبت کو ترک کرکے غم دوراں کی طرف التفات کرتے ہیں ۔ لیکن ان کا لب و لہجہ ایسا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ترک الفت کو ضروری سمجھتے ہیں ۔ چنانچہ جب ان کے ذہن پر رومان کی پرچھائیاں نہیں رہتیں تو وہ ''سوچ'' ایسی بے لطف نظم کہتے ہیں ۔ اس نظم کے تفکر کو چاہے کتنی ہی اہمیت کیوں نہ دی جائے ، اس کی شاعرانہ حیثیت معمولی ہے ۔ لیکن فیض صاحب نے زمانے کے حقائق کا مشاہدہ و مطالعہ کرنے کے بعد سمجھ لیا کہ رومان بھی زندگی کی ایک قدر ہے اور ایسی بے رنگ مقصدیت بالکل غیر فطری ہے جس میں رومان یا ذوق جمال اچھوت کی حیثیت رکھتے ہوں ۔ چنانچہ انھوں نے ''موضوع سخن'' کہی اور پھر انھوں نے 'دست صبا' اور 'زنداں نامہ' میں دونوں عشقوں کو یکجا کر لیا ہے ۔ اس سلسلے کی بہترین نظمیں ''تمھارے حسن کے نام'' اور ''تم مرے پاس رہو'' ہیں ۔

دوسرا پہلو ان کی فکر کا یہ ہے کہ جب تک وہ خالص رومان پرست رہے ہیں، ان کے دل و دماغ پر یاس پسندی اور قنوطیت چھائی رہی ہیں اور ان کے جذبات میں بھی شدت زیادہ رہی ہے ۔ مثلاً نقش فریادی کی نظمیں آخری خط ، یاس ، تنہائی ، مرگ سوز محبت وغیرہ لیکن جب انھوں نے انفرادی عشق کی تنگناؤ سے نکل کر وطن اور انسانیت کو محبوبہ بنایا تو ان کا جذبۂ یاس کم ہو گیا اور رجحان آس کی طرف ہو گیا ۔ دست صبا میں اے دل بے تاب ٹھہر ، سر مقتل ، میرے ہم دم میرے دوست ، شورش بربط و نے ، لوح و قلم، طوق و دار کا موسم ، ترانہ ، نثار میں تیری گلیوں پہ......اور اگست ۵۲ء وغیرہ——تمام نظموں اور غزلوں میں وہ مکمل طور پر رجائی نظر آتے ہیں ۔ اب چونکہ ان کے احساسات اور جذبات

انفرادیت کی گھٹن میں محبوس نہیں رہے بلکہ اجتماعیت کی وسعتوں پر پھیل گئے ہیں ، اس لیے ان کے زاویۂ نظر میں بھی خوش گوار تبدیلی آ گئی ہے اور زنداں نامہ میں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ صرف آس لگا کے بیٹھے رہنے کو بھی صحیح نہیں سمجھتے ۔ بلکہ فوری عمل کے خواہاں ہیں ''درد آئے گا دبے پاؤں'' میں کہتے ہیں :

لاؤ سلگاؤ کوئی جوش غضب کا انگار
طیش کی آتش جرار کہاں ہے لاؤ
وہ دہکتا ہوا گلزار کہاں ہے لاؤ

اور کہتے ہیں :

یوں عرض و طلب سے کب اے دل ! پتھر دل پانی ہوتے ہیں
تم لاکھ رضا کی خو ڈالو ، کب خوئے ستمگر جاتی ہے

اور ''بنیاد کچھ تو ہو'' وغیرہ ۔ چنانچہ اسی مجاہدانہ انداز نظر کا نتیجہ ہے کہ انہوں نے آ جاؤ افریقہ (Africa come back) جیسا کامیاب رجز لکھا ۔

لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ جیل کی سختیوں کا متوقع نتیجہ ہے اور نظموں میں جو جوش و خروش ملتا ہے ، وہ فیض کے ہاں مستقل حیثیت اختیار نہیں کرتا کیوں کہ زنداں نامہ کے بعد دست تہ سنگ میں وہ اپنے اصل انداز کی نظمیں کہہ چکے ہیں ۔ دیار یار ، تم مرے پاس رہو ، منظر ، دست تہ سنگ آمدہ ، شام ، عدم آباد جدائی وغیرہ ۔

فیض صاحب مختلف ذہنی مقامات سے گزر کر اب اس منزل پر پہنچ چکے ہیں جہاں کوئی فنکار عظیم تخلیق پیش کرتا ہے ۔ اب انہوں نے ہنگامی حالات سے متاثر ہو کر فوراً نظم لکھ دینے کی عادت ترک کر دی ہے ۔ اب ان کا سماجی شعور بھی تکمیل کے مراحل طے کر چکا ہے اور اب ان کے مشاہدے میں مکمل بصیرت

آ گئی ہے (شام) اور وہ اپنی حیثیت کو بھی پوری طرح سمجھ گئے ہیں ۔ (دست تہہ سنگ آمدہ) اور ان کا فکری ارتقاء اب ایک متوازن صورت اختیار کر چکا ہے (حمد) ۔

آخر میں فیض صاحب کے اسلوب کے بارے میں چند باتیں کہہ دینا مناسب معلوم ہوتا ہے ۔ اگرچہ وہ بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں ۔ لیکن ان کی نظموں میں بھی تغزل کی کھنک ہوتی ہے ۔ وہی ایمائیت ، وہی اشاریت اور ویسا ہی ایجاز و اختصار ۔ غزل کا شعر صرف ایک مطلب رکھتا ہے ۔ لیکن ان گنت موقعوں پر پڑھا جا سکتا ہے ۔ یہ اس کی لا انتہائیت ہوتی ہے ۔ پھر اس میں ابہام ہوتا ہے ۔ فنکارانہ علیحدگی اور عمومیت ہوتی ہے ۔ ازل اور ابد کے سروں کو ملا دینے والی آفاقیت ، یعنی ہر بات بنیادی انسانی جذبات کے حوالے سے کی جاتی ہے ۔ فیض کی نظموں کا بھی یہی حال ہے ۔ وہ بعض اوقات کسی ایک واقعہ سے متاثر ہو کر نظم کہتے ہیں لیکن زمانی و مکانی آفاقیت کے علاوہ وہ غزل کے شعر کی طرح معنوی آفاقیت یا لاانتہائیت بھی رکھتی ہے ۔ یعنی مختلف النوع واقعات پیش آنے پر وہ نظم پڑھی جا سکتی ہے ۔ ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے ، اس کی بہترین مثال ہے ۔ تغزل فیض کے مزاج میں رچا ہوا ہے ۔ سوز و گداز اس کے اسلوب کی نمایاں ترین مثال ہے ۔ گداز (Pathos) انداز بیان کی ایک صفت ہے جو صرف غم ہی کے جذبے میں نہیں بلکہ دوسرے جذبات مثلاً ایثار ، محبت ، وفا ، نشاط ، حیا ، سپردگی ، تحسین جمال ، قربانی وغیرہ میں بھی پائی جا سکتی ہے ۔ گداز ہمارے جذبات میں ترفع پیدا کرتا ہے اور ہمارے احساسات کی تہذیب کرتا ہے اور غم کو قوت شفا بخشتا ہے ۔ فیض صاحب کے اسلوب میں گداز اتنا فراواں ہے کہ اکثر میر کی یاد آتی ہے ۔

انھوں نے تغزل کی پرورش کی خاطر ہمیشہ زندگی کے لیے حسن

کے استعارے استعمال کیے ہیں اور صراحت سے دامن بچا کر شعر کو علامات کے ذریعہ تہہ در تہہ معانی کا خزینہ دار بنا دیا ہے۔ ان کے یہاں مشکل سے کسی نظم کی ایک ہی سطح ملے گی۔ جب کہ بعض دوسرے بڑے بڑے شعرا کے ہاں ایسا ہے۔ فیض صاحب نے اس تغزل کے حصول کی خاطر ہئیتی تجربات اور دیگر ایسی فروعات سے ہمیشہ بچنے کی کوشش کی اور کافی حد تک روایت کے مطابق قدم بڑھائے۔

فیض صاحب فضا کی تعمیر میں بھی منفرد ہیں۔ ان کی فضا میں الفاظ کی صوتی اہمیت کی طرف کم توجہ کی جاتی ہے اور معنویت کی طرف زیادہ۔ رات، چاندنی، اداسی، محبت، درد و گداز، انتظار، تھکن، افسردگی، اضمحلال، انبساط گذشتہ کی یادیں، مدھم نالے اور احساس حسن وغیرہ کے عناصر ان کے یہاں فضا پیدا کرتے ہیں۔ فضا کے لیے ان کی شہکار نظمیں ''تنہائی'' ''تم مرے پاس رہو'' اور ''منظر'' ہیں جو یوں شروع ہوتی ہے:

رہگزر، سایے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ

اس میں خیر صوتیت کا بھی لحاظ رکھا گیا۔

فیض کی ڈکشن (Diction) خاص اہمیت رکھتی ہے۔ انھوں نے اکثر و بیشتر تراکیب فارسی طرز کی لی ہیں۔ جن میں کچھ تو قدیم مشرقی ادب سے لی گئی ہیں اور کچھ مغربی ادب سے ترجمہ کی گئی ہیں اور زیادہ ان کی خود ساختہ ہیں۔ صفت مقلوب (Transfrerred epithet) کا استعمال ان کے یہاں بہت زیادہ ہوا ہے۔ الفاظ کے انتخاب کے سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ انھوں نے اسلامی تلمیحات و استعارات بہت برتے ہیں۔ پرورش لوح و قلم، بام حرم، حشر کے ساماں ہوئے ایوان ہوس میں، دامن یوسف،

مسجد ، سنت ، منصور ، یونہی ہمیشہ کہلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول (حضرت ابراہیم) اور نظم ''حسن اور موت'' میں حسن کے بارے میں کہتے ہیں :

کنار رحمت حق میں اسے سلاتی ہے
سکوت شب میں فرشتوں کی مرثیہ خوانی

اور ع

صبا چڑھانے کو جنت کے پھول لاتی ہے

مزاج کے اعتبار سے بھی فیض میں اسلامی رنگ پایا جاتا ہے ۔ مثلاً شروع سے لے کر آج تک وہ دعائیں دیتے آئے ہیں ۔ ''خدا وہ وقت نہ لائے'' سے لے کر ''اماں ملے نہ کہیں تیرے جاں نثاروں کو'' تک ان کی اکثر نظموں کا بھی انداز ہے ۔ بلکہ بعد میں تو انہوں نے ایک نظم ایسی کہی ہے جس کا نام ''حمد'' ہے :

ملکۂ شہرِ زندگی تیرا
شکر کس طور سے ادا کیجے

اگرچہ اس میں خدا کی ''حمد'' نہیں ، لیکن رجحان طبع اور مزاج کی عقیدت کیشی اور نیاز مندی کا سراغ ان سے ملتا ہے ۔ فیض کی علامات بھی زیادہ تر اسلامی ہی ہیں ۔ ان کی علامات اکثر مقامی (Regional) ہیں ۔ اجتماعی لاشعور سے تعلق رکھنے والی علامات بھی سوائے رات ، سحر وغیرہ جیسے چند الفاظ کو چھوڑ کر نہیں ملتی ۔ ان کے پسندیدہ الفاظ خامشی ، درد ، تاریکی ، مضمحل ، افسردہ راتیں ، انتظار ، نالہ ، چاند ، سرخ لب ، مرمریں بانہیں ، مہ و انجم وغیرہ ہیں اور انہیں سے وہ مختلف کیفیات پیدا کرتے ہیں ۔ امیجری کی تخلیق کرتے وقت وہ عورت کے حسن کے لوازمات کا ذکر کرتے ہیں اور ان سب لوازمات کا ذکر مطلوب تک اپنی نا رسائی کو ظاہر کرنے کے لیے آتا ہے ، احساس حرماں کو بیدار کرنے کے لیے ۔

فیض صاحب کی موسیقی دھیمی ، افسردہ اور سوگوار سی ہے ۔ اس کا اثر یہ ہے کہ انسان زہر کا جام گوارا کر جانے پر آمادہ ہو جاتا ہے ۔ ان کی موسیقی صوتیت سے بے نیاز ہے بلکہ خیال اور الفاظ کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہے اور تحت النغمہ (Sub-Lyric) کی حیثیت رکھتی ہے ۔

ٹی ایس ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب کوئی شاعر پختگی کی منزل پر پہنچ جائے اور فن کے جملہ امور پر قدرت حاصل کر لے تو اسے چاہیے کہ ایک منظوم ڈرامہ لکھے جس میں زندگی بھر کی بصیرتیں سمو دے اور اسے اپنا عظیم کارنامہ بنا دے ۔

وہ لکھتا ہے :

The first thing of any importance that I discovered was that a writer who has worked for years, and achieved some success in writing other kinds of verse, has to approach the writing of a verse play in a different frame of mind that to which he has been accustomed in his previous work.

فیض صاحب کافی سے زیادہ کامیابی حاصل کر چکے ہیں اور ہم ان سے کسی ایسی ہی تخلیق کی توقع رکھتے ہیں ؛ جس میں وہ اپنے لہجے کو بدل بدل کر بات کریں اور کوئی عظیم کارنامہ پیش کریں کیوں کہ ابھی ان کے پاس ایسی کوئی نظم نہیں جس پر "عظیم" کا اطلاق ہو سکے اور جسے عظیم بین الاقوامی ادب میں پیش کیا جا سکے ۔

۱۹۶۵ء

سب رس کا تنقیدی جائزہ

ملا وجہی کی تصنیف ''سب رس'' قدیم اردو کی سب سے بلند پایہ تمثیل ہے اور ایک عرصے سے اس کی اہمیت کا احساس بھی ہو چلا ہے۔ اس کے بارے میں چند تحقیقی مقالے بھی لکھے گئے جن میں عزیز احمد کا مبسوط مقالہ ''سب رس کے ماخذ اور مماثلات'' اور ڈاکٹر عبدالحق کا مقدمہ سب رس قابل ذکر ہیں۔ اپنی تاریخی اہمیت کے پیش‌نظر یہ کتاب پنجاب یونیورسٹی کے ایم۔اے اردو کے نصاب میں بھی شامل ہے، مگر پھر بھی یہ تعجب کی بات ہے کہ نہ تو سنجیدگی سے اس کا تنقیدی جائزہ لیا گیا۔ اور نہ اس کی حقیقی فنی اہمیت کو روشنی میں لایا گیا۔ اس تغافل کا سبب کسی قدر زبان کی قدامت بھی ہے، مگر زبان ایسی قدیم بھی نہیں کہ آج یہ کتاب محض تاریخی اہمیت کی حامل بن کر رہ جائے اور ہم اس کی ادبی اور فنی خوبیوں سے لطف اندوز نہ ہو سکیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فنی اور ادبی حسن کے اعتبار سے سب رس آج کے کئی ادب پاروں سے بڑھ کر ہے۔

سب رس کی سب سے بڑی اور نمایاں خوبی اس کا حسین و جمیل اور زندہ و شگفتہ اسلوب بیان ہے۔ زبان کے اُن ایام طفولیت میں جب مافی‌الضمیر کا مکمل اظہار کر دینا بھی ایک معنی رکھتا تھا، اس وقت تحریر میں یوں دلکشی اور دل فریبی پیدا کرنا واقعی ایک بڑا کارنامہ ہے۔ سب رس پڑھتے وقت سب سے پہلے جس بات کا ہمیں احساس ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ وجہی کا اسلوب عجیب قسم

کی ترو تازگی کا حامل ہے ۔ اگرچہ موضوع تصوف کی پر پیچ وادیوں سے تعلق رکھتا ہے جس میں خشک فلسفیانہ مباحث کا بھی بار بار ذکر ہے ، لیکن وجہی نے اس کو اپنے حسن بیان سے دلکش بنا دیا ہے ۔ چھکتے بولتے فقرے ، انسانی جذبات سے بھر پور جملے اور دلچسپ جذباتی مکالمے پوری افسانوی دلچسپی کے حامل ہیں ۔ وجہی کا اسلوب ہر جگہ توضیحی ہے ، اور چونکہ یہ کتاب حسن و دل کا ایک تمثیلی قصہ ہے جس کے بطون میں تصوف کے مسائل حل کیے گئے ہیں ، اس لیے وجہی قدم قدم پر اپنی بات کی وضاحت تمثیلی تشبیہوں کے ذریعے سے کرتے نظر آتے ہیں ۔ وہ اپنے ہر دعوے کو ایسی تمثیلوں سے عام فہم بنا دیتے ہیں ۔ اور یہ مثالیں شاعرانہ حسن سے مملو ہیں ۔ دیباچے میں اپنی کتاب کی تعریف کرتے ہیں :

> ’’یو کتاب عجائب ایک بندر ہے اگر سورج منگتا و گر چندر ہے ۔ فرہاد ہو کر ، دونوں جہاں تے آزاد ہو کر دانش کے تیشے سوں پہاڑاں الٹایا تو یو شیریں پایا ۔‘‘

یہ انداز کتاب میں ہر جگہ قائم ہے :

> ’’جیوں حافظ بولیا ہے ، دل کے گھر کے دروازے کھولیا ہے ۔‘‘
>
> ’’یو کام موقوف عاشق کی دلیری پر ہے ، یو ہی کیا خالہ کا گھر ہے ۔‘‘
>
> ’’کانٹیاں کوں النگ جانا تو باغ میں پھول پانا ۔‘‘
>
> ’’جکوئی دریا میں جاوے سو موتی لے آوے جسے بخت اسے تخت ۔‘‘
>
> ’’یو بات نادان کے سننے کی نئیں ، یو دریا کم حوصلیاں کے موتی چننے کانئیں ۔‘‘

> ''اس چمن کی کلی باس مہکاوے گی ، ولے جو کوئی خام ہے ، جسے زکام ہے ، اُسے کیا باس آوے گی ۔''

اس طرح کے چھوٹے چھوٹے فقرے ، بے تکلف انداز بیان ، براہ راست بات کہنے کا ڈھنگ اور توجہ کو کھینچ لینے والا خطابیہ لہجہ وجہی کی تحریر کا وصف اولین ہے ۔ ان کی زبان اگرچہ کسی قدر مقفیٰ ضرور ہے ، لیکن علمی نہیں ہے بلکہ صحیح معنوں میں ایک افسانوی ادب پارے کی زبان ہے ، جس کا مزاج بے تکلف اور افسانوی ہے ۔ انھوں نے اپنے انداز میں ثقاہت اور متانت کا بھاری بھر کم پن نہیں آنے دیا ہے ، بلکہ روز مرہ کی گفتگو کا سا آہنگ پیدا کیا ہے ۔ 'ہمت' اور 'نظر' کی ملاقات دیکھیے :

> ''ہمت نظر کو بہوت کسیا ، پیٹ پکڑ پکڑ ہنسیا ۔ کہا شاباش ! تجھے اس کام پر بہوت ہم ہے ۔''

تخاطب میں اپنائیت کا انداز ہے :

> ''اگر تو بی عاشق ہے تو یاں سمجھ رے بھائی ۔''

غصے کی حالت میں :

'حسن' دھن من موہن اور 'دل' کو آپس میں ایک دوسرے سے عشق تھا 'مگر' ہوا یوں کہ 'غیر' نے دل کو پھسلا لیا ۔

اس صورت حال سے آگاہ ہونے پر حسن نے جو ہائے پکار کی وہ سنیئے :

> ''آہ یو کیا ہوا ، واہ یو کیا ہوا ۔ ان چھنال نے مجھے جیوں ماری ۔ ان چھنال نے اپنا دند ساری ۔ ان چھنال نے میرا گھر گھالی ۔ ان چھنال نے مجھے دیس انتر دی ۔ اسے اور جا گا نا تھا جو یہاں خیال کری گرم ، اتنا تو بی میری آشنائی کا نہیں رکھی شرم ۔''

'حسن' کو زیادہ غصہ اس بات پر تھا کہ 'غیر' اس کی سہیلی بھی تھی ، اس کے باوجود اس کے محبوب کو لے اڑی ۔ اس طرح چیخنے چلانے کے بعد جب تسلی نہیں ہوتی تو پھر کہتی ہے :

> ''میرا بس ہوئے تو اسے بہوت ٹھوکوں ۔ میرا بس ہوئے تو اسے چھریاں سوں بھوکوں ۔ دو نیا کروں ، قیا قیا کروں ۔ بہت سر چڑی ہے ۔''

عورتوں کے مکالمے یوں تو دلچسپ ہوتے ہی ہیں ، مگر جب وہ آپس میں لڑ جائیں ، تو پھر ان کی باتیں سننے کی ہوتی ہیں ۔ اردو کے افسانوی ادب کی تاریخ میں مکالمات اور خصوصاً عورتوں کے مکالمات لکھنے کے سلسلےمیں سب سے نمایاں نام ڈپٹی نذیر احمد کا ہے۔ عورتوں کے مکالمے بھی خاص طور پر وہاں قابل دید ہوتے ہیں جہاں دو عورتیں آپس میں لڑ پڑیں ۔ توبتہ النصوح میں جھگڑے کے مکالمے بےحد دلچسپ ہیں ۔ یوں ڈپٹی نذیر احمد مردوں کے مکالمے لکھنے پر قادر نہیں وہاں وہ طویل تقریریں اور وعظ کرواتے ہیں ۔ اسی طرح وجہی کے ہاں بھی زیادہ جاندار مکالمے عورتوں کی زبانی ہیں ۔ یوں بھی مکالموں کی برجستگی کی طرف انھوں نے خاص توجہ دی ہے ، اور اگرچہ وجہی کے بات کرنے کی رفتار بڑی تیز ہے ، لیکن پھر بھی ان کا لہجہ تنوع سے نا آشنا نہیں ۔ لہجہ کہیں کہیں حسب موقعہ دھیما بھی ہے اور تیز بھی ۔ کہیں جو شیلا ، بعض جگہ تلخ اور چند مقامات پر گالیاں دینے کسا بھی ہے ۔ اسی طرح حیرت ، استعجاب ، مسرت وغیرہ کے مخصوص لہجے بھی ہیں ۔ ایک کردار دوسرے سے آکر ملتا ہے ۔ مکالمے کے لہجے میں خوش آمدید کہنے کا پورا تپاک اور گرم جوشی موجود ہے :

> '' 'قامت' نے کہا اے واللہ ، بسم اللہ ، بصحت و سلامت ۔ خدا تجھے تیری مراد کوں انپڑاوے ۔ جکچھ توں منگتا سو خداتی پا وے ۔''

کہیں لہجے میں افسردگی اور استدعا کا رنگ ہے :

> ''اے پری ! توں مجھے سرفراز کری ۔ فراق کے لھوے (لو ہے) کا گھاؤ جیوں تیئوں سو ہے گا دل، ولے و صال کے خنجر سوسنا بہوت مشکل ۔''

کہیں استعجاب ہے :

> ''دل کھیا میں عاشق ہوں ، اگر روتا ہوں تو سہاتا ہے ۔ تو معشوق ، تجھے کیوں رونا آتا ہے ۔''

لہجے کا تنوع ایک طرف تو وجہی کے فنی شعور کا ثبوت ہے ، دوسری طرف یہ فطری نتیجہ ہے وجہی کی قدرت جذبات نگاری کا ۔ سب رس میں مختلف جذبات کی رونیں دائیں بائیں چلتی محسوس ہوتی ہیں ۔ ہر گھڑی اور ہر لمحہ ہم جذبات کے تنوع سے دو چار ہوتے ہیں ۔ اور ہر فقرے میں جذبے کی دھار دیکھتے ہیں ۔ جس بات نے وجہی کے اُسلوب کو جمالیاتی اعتبار سے حسین سے حسین تر بنایا ہے ، وہ اُن کی موسیقیت ہے ۔ ان کی موسیقیت میں لفظ کی اصوات کا بھی بڑا دخل ہے ۔ مگر زیادہ تر وہ الفاظ و معنی کے تال میل سے نغمہ اور تحت النغمہ کی تخلیق کرتے ہیں ۔ کہیں الفاظ کی تکرار سے یہی کام لیا ہے ۔ کہیں لہجے کے بھولاپن سے اور کہیں نیم خواب آور فضا کی تعمیر سے :

> ''یار میں لطافت ٹھارے ٹھارہے ، ولے جکچھ ہے ، سو دیدار ہے ۔''

یعنی :

ز فرق تابقدم ہر کجا کہ می نگرم
کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست

مذکورہ فقرہ صوتی حسن کے علاوہ لفظ و معنی کے ربط پنہاں سے ابھرنے والی نغمگی کا بھی حامل ہے۔ پھر کہتے ہیں :

”نظر جاگا جاگا کے پردے کھولیا، چھپیاں چھپیاں باتاں
بولیا۔ حسن یو سواد بھریاں باتاں سن، یو کھریاں باتاں
سن ، کچھ فکر دل پر لائی۔ دل دل پگھلائی۔“

لیکن اس ساری قدرت کلام کے باوجود وجہی کے ہاں ایک چیز کی زبردست کمی کا احساس ہوتا ہے اور وہ ہے فطری مناظر کی تصویر کشی۔ منظر کی جزوی اشیاء پر نہ ان کی نظر رہتی ہے اور نہ وہ ان کا ذکر کرکے تصویر بنا سکتے ہیں۔ بجائے اس کے وہ منظر کے کسی جزو کا ذکر کرکے تخیل کی وادیوں میں پرواز کرنے لگتے ہیں۔ چنانچہ منظر واضح نہیں ہو پاتا۔ واقعات کے دوران پیدا شدہ آوازوں کے ٹکراؤ ، ٹھن ٹھن یا گونج گرج کو البتہ وہ صوتی تاثر کے ذریعے واضح کر دیتے ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے یہ کتاب ’حسن اور دل‘ کی محبت کے قصے کو تمثیل کے انداز میں پیش کرتی ہے۔ ’عقل‘ بادشاہ کا بیٹا ’دل‘ شہزادہ ہے اور ’عشق‘ بادشاہ کی بیٹی ’حسن‘ دہن من موہن جگ چیون ہے۔ دل شہزادے نے کسی مصاحب کی زبانی چشمہ‘ آبِ حیات (دہن) کا ذکر سنا اور اسی کی دھن لگ گئی۔ اپنے جاسوس ’نظر‘ کو بھیجا جس نے راہ طلب کے کئی ہفت خواں طے کرکے اور کئی مشقتیں جھیل کر دل اور حسن کے وصل کی صورت پیدا کی۔ اس دوران میں کئی جنگیں، صحرا نوردیاں ، ناکامیاں اور تکالیف در پیش آتی ہیں۔ مگر فتح آخر میں عاشق صادق کی ہوتی ہے۔ اور حسن و دل دونوں اپنی مراد کو پہنچتے ہیں۔

یہ قصہ ساخت کے اعتبار سے تو سادہ ہے اور ایک ہی پلاٹ رکھتا ہے جس میں کہانی کا سلسلہ یا کوئی اور پیچیدگی

نہیں ہے ، لیکن مزاج کے اعتبار سے کافی حد تک داستان سے متاثر ہے ۔ اول تو کرداروں کا غیر معمولی اوصاف کا حامل ہونا ، تخت یا تختہ والا عشق ، پھر واقعات کی ساخت اور بنت ، بڑی بڑی مشکلات کا یک لخت رو نما ہو جانا ، اور پھر چشم زدن میں حل ہو جانا : جادو کی انگوٹھی، بالوں کو آگ پر پکڑنے سے ‘زلف صاحبہ’ کا آ حاضر ہونا ۔ ‘نا موس’ بادشاہ کا ‘غمزہ’ اور ‘نظر’ نامی دو نوواردوں کے آتے ہی بغیر کسی وجہ کے ملک و مال پر لات مار کر قلندر بن جانا ۔ ‘خضر’ پیغمبر کی مدد اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر، سب رس کے مزاج کو داستانوں سے بہت قریب کر دیتے ہیں ۔ مگر سارا قصہ داستانی نہیں ہے ۔ ابتداء میں جدید کتابوں کی طرح تمہید لکھی ہے ۔ کتاب کی وجہ تصنیف ، تعارف مقاصد اور اصل غرض و غایت پر روشنی ڈالی ہے ۔ عصری تقاضوں کے پیش نظر بادشاہ وقت کی مدح بھی ہے ۔ یہ تمہیدی حصہ کچھ مثنویات کے تمہیدی حصوں سے ملتا جلتا ہے ۔ آگے چل کر قصے میں زندگی ، تصوف ، سماج ، داستانی پر اسراریت ، و جہی کی تبلیغ ، دین و شریعت، آداب سلطنت غرض کتنے ہی موضوعات زیر بحث آئے ہیں ، قصے کی بنیاد اس حدیث پر ہے کہ

”المجاز قنطرۃ الحقیقت ۔“
مجاز حقیقت کی سیڑھی ہے ۔

اس لیے مصنف ہر جگہ مجاز اور حقیقت دونوں کا دامن تھامے رہتا ہے ۔ مجازی ہجرو وصال کا ذکر کرتے وقت وہ قاری کے ذہن سے حقیقی عشق کی ان کیفیات کو محو نہیں ہونے دیتا ۔ حسن و دل کے وصال کا ذکر کرکے فوراً اس نے خدا کے وصل کا ذکر چھیڑ دیا ہے ۔ اور پھر خواجہ بندہ نواز گیسو دراز اور نبی کریم صلعم کا ذکر شروع کر دیا ہے ۔ لیکن جہاں اس طرح کی وضاحت فن کے اقتضاء کے خلاف ہے ، وہاں معنی کی دو تہیں رکھی ہیں ،

اور قصۂ مجاز کی بیرونی سطح کے نیچے حقیقت کی رو بھی چلتی رہتی ہے ۔ اس بات کی ایسی کڑی پابندی کی ہے کہ شروع سے آخر تک (سوائے شراب انگور کے ذکر کے) اور کہیں بھی تمثیل کی ذومعنویت مجروح نہیں ہوتی ۔ قصے کی بدلتی ہوئی کیفیات کے ساتھ ساتھ وجہی حسب موقع دین اور دنیا کے بارے میں تبلیغ بھی کرتے گئے ہیں ۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ قاری لمحہ بھر کو بھی کہانی کی اندرونی معنویت سے غافل نہیں ہوتا ۔ مثلاً اُن کی تبلیغ میں نماز کی پابندی ، دنیاوی بغض و عناد سے پرہیز ، عمر بھر خدا کو یاد رکھنا تاکہ مرنے کے بعد کا زاد راہ ہو جائے ، خدمت والدین ، خدمت خلق ، سخاوت ، مفت خورے دوستوں سے بچنا ۔ اور اس طرح کے دیگر آداب زندگی کا ذکر ہے ۔ جو ملے اس سے ہنس کر بول لینا چاہیے ، مگر ہر شخص کو دوست نہ سمجھ لینا چاہیے ۔ دنیاوی کاموں میں مصلحت پیش نظر رہے ۔ مردانگی ، توانائی اور خود داری مرد کا زیور ہیں ۔ عورت کی سلطنت گھر کی چاز دیواری کے اندر ہے اور اس کا کام ساگ سبزی کرنا ہے وغیرہ ۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجہی کا مقصد صرف تصوف کے چند مراحل کو پیش کرنا نہ تھا بلکہ وہ انسان کی دنیاوی ضروریات اور اخلاق عمومی کی تبلیغ بھی کرنا چاہتا تھا ۔ کہانی میں ان کی گہری سماجی بصیرت اور عمیق معاشرتی مشاہدہ ملتا ہے ۔ عوام الناس کا مزاج ، دنیا ، لوگ ، انسان کی عادت و اطوار ، سچ کی نا قدری ، جھوٹ کا فروغ ، اصیل اور رذیل انسان کا فرق ، سوکن لانے کی خرابیاں ، اچھے اور برے آدمی کی پہچان اور طمع کی خرابیاں بیان کی گئی ہیں ، اور ان میں سے بعض موضوعات کی بحثیں اتنی طویل ہو گئیں کہ اگر بقول ڈاکٹر عبدالحق اُنھیں الگ کر دیا جائے تو وہ مستقل مقالوں کی حیثیت رکھیں گی ۔ ان مقالہ نما بحثوں عشق ، عقل ، دل ، شراب ، سوال ، طمع ، عاشق کے فرائض ، نماز ، صبر ، عورت مرد سے زیادہ وفادار

ہے ، کامیاب بیوی کے اوصاف ، میاں بیوی کی مشورت باہمی ، اور سب سے بڑھ کر ہمت و مردانگی اور استقلال و پامردی نمایاں ہیں ۔ یہ آخری وصف یعنی مردانگی اور حوصلہ مندی تو کہانی میں شروع سے آخر تک روح کی طرح سمایا ہوا ہے ۔ قصے میں وصل و شاد کامی کے مواقع بھی ہیں ۔ ان کی مناسبت سے نوشانوش اور طاؤس و رباب کا ذکر چھیڑا جا سکتا تھا جیسا کہ داستانوں کا طرۂ امتیاز ہے ، مگر وجہی نے ذہنی تلذذ کا ایسا کوئی الف لیلوی سامان فراہم نہیں کیا ۔ طاؤس و رباب کے نغموں سے زیادہ اس کے یہاں شمشیر و سناں کی جھنکار ہے ۔ بادشاہ کو نصیحت کی ہے کہ عوام اور سپاہ میں تنومندی ، ہمت ، پا مردی اور جفاکشی کی خصوصیات ابھارنے کی کوشش کرے اور عوام کو نصیحت ہے کہ بڑے بڑے مصائب کو ہنسی خوشی سے جھیل جاؤ کیونکہ عظیم انسانوں کا یہی طریقہ ہے :

’’بھوک ہور پیاس نبیاں ہور ولیاں کی میراث ۔‘‘

’’مرد وو جو اپنے وقت کرے کل وقت ، ابوالوقت اچھے نہ ابن الوقت ۔‘‘

وجہی مرد کو سخت کوشی کی تلقین تو کرتا ہے ، مگر اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ آدمی کو پتھر بنا دینا چاہتا ہے بلکہ کہتا ہے :

’’مرد کدھیں پھول تی نازک ، کدھیں فولاد تی سخت اچھنا ۔‘‘

یعنی :

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم
رزم حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن

مرد خود دار ہو مگر متکبر نہ ہو ۔ عاجزی اور انکسار بھی نہیں ہونا چاہیے ۔ الماس سے سخت تر ہو جائے تاکہ غم عاجز نہ کر دے اور یہ سختی استغنا کی ہو نہ کہ تکبر کی :

خودی کی شوخی و تندی میں کبرو ناز نہیں
جو ناز ہو بھی تو بے لذت نیاز نہیں

کتاب کا رجحان فلسفیانہ بحثوں کی نسبت عملی زندگی اور شریعت کے امور کی طرف زیادہ ہے ۔ تصوف ضرور ہے مگر تجریدی نہیں ہے ۔ تصوف کے صرف چند اسرار و رموز کی چہرہ نمائی کی گئی ہے ۔ تصوف کی جو اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں وہ یہ ہیں :

۱ ۔ ذکر ۔
۲ ۔ شغل ۔
۳ ۔ حال ۔
۴ ۔ مقام ۔
۵ ۔ پاس انفاس ۔
۶ ۔ خطرہ ۔
۷ ۔ المجاز قنطرۃ الحقیقت ۔
۸ ۔ ”جیوتیچ مر ، جکوئی جیوتیچ مؤا اُسے مرنے کا کیا فکر“ (موتوا قبل انت موتوا) ۔
۹ ۔ ”آئینہ صاف اچھے گا تو خدا کے نور کا جھلک اس میں پڑے گا ۔“
۱۰ ۔ ”اگرچہ عشق ہور عرفان ذکر ایک ہے ولے ہوئے دو ٹھار، عاشق مست ہے ، عارف ہوشیار ۔“

۱۱ - ''بشریت مطلق جان ہاری نہینچ (نیں ہے) انا کے مقام بغیر
جیتے مقام ہیں ، وہ سب حال ہے ، ہو وصال ہے ۔''

یعنی وصال الہٰی کے وقت انسان کی بشریت ختم نہیں ہو جاتی اور وہ انا الحق کا سزاوار نہیں بن جاتا ۔

۱۲ - ''جس طالب کوں طلب کا زور ہے اُسے پیر و مرشد کا
صحبت اثر کرتا ہے ۔''

۱۳ - فلسفہ جبر ۔

۱۴ - ''عاشق بد مست ہو کر بھرے شیشے کوں نہیں پھوڑتا ۔
جیتا مست اچھو (ہو) ، جیتا بے خبر اچھو ، ہوشیاری
کوں نیٹ نیں چھوڑتا ۔ ہم ہوشیار اچھتا ، ہم مست ۔''

لذت شرب مدام میں وہ کار دنیا سے بے خبر نہیں ہو جاتا ۔

ظاہر ہے کہ ان سب افکار پر عجمی تصوف اور ویدانت کا اثر بہت کم ہے ، مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ وجہی کے قلم کو لغزش نہیں ہوئی ۔ معلوم ہوتا ہے وجہی بڑے عالم نہ تھے ۔ موتوا قبل انت موتوا کی تشریح غلط کی ہے یعنی جیتے جی مر جا ۔ حالانکہ حضرت عمر نے اس کا مفہوم یوں بیان کیا تھا کہ :

حاسبوا انفسکم قبل ان تحاسبوا

یعنی اپنا محاسبہ کر لو قبل اس کے کہ تم خدا کے حضور پیش ہو اور وہاں تمھارا محاسبہ کیا جائے ۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عام دین داری کی باتیں ، دنیا داری کے طور طریقے اور صحیح و سلامت زندگی گزارنے کے قرینے جو ایک مذہبی بزرگ بتاسکتا ہے ، وہ تو وجہی نے خوب بتائے ہیں ، لیکن تصوف کی اعلٰی بحثوں اور بلند پایہ افکار و خیالات سے نہ وہ کماحقہ واقفیت رکھتے ہیں اور

نہ بیان کرنے کی سکت ہے ۔ اس خیال کی مزید تصدیق اس بات سے بھی ہو جاتی ہے کہ عشق جیسے مہتم بالشان موضوع پر ، اور جو فی الحقیقت اس کتاب کی بنیاد بھی ہے ، وہ زیادہ بلند پایہ افکار کا مظاہرہ نہیں کر سکتے ۔ اس موضوع پر بھی وہ زیادہ تر دنیاوی (مجازی) پہلوؤں سے بحث کرتے ہیں ۔ عشق کی تین عجیب و غریب قسمیں بتاتے ہیں :-

۱ ۔ عشق سلامتی

۲ ۔ عشق ہلاکتی

۳ ۔ عشق ملامتی

عشق سلامتی کے بارے میں کہتے ہیں کہ :

> ''اپنا گھر ۔ نہ کسی کی دہشت ، نہ کسی کی وحشت ، نہ کسی کی دھاک نہ کسی کا ڈر..... یہاں بادشاہاں کو نہیں قدرت کچھ کہنے...... اگر کسی کوں گھر میں عشق لگ جاوے ، بہت سکھ پاوے ، بہت آرام ۔ اپنی نزدیک ، اپنا کام ۔ دائیم نظر تلیں محبوب ، بہت خوب ۔''

غالباً اس سے مراد کسی عزیزہ کا عشق ہے یا پھر بیوی کا عشق ہے جو کامران ہوتا ہے ۔

عشق ہلاکتی وہ ہے جو کسی کی بہو بیٹی سے ہو جائے ۔ چنانچہ عاشق اپنے گھر تڑپتا ہے محبوبہ اپنے گھر ۔ اس سے ہجر ناگزیر ہے ۔ اور یوں یہ عشق ہلاک کر دیتا ہے ۔

اور عشق ملامتی طوائف کا عشق (خالص بوالہوسی) ہے جس میں ذلت اور خواری کے سوا کچھ نہیں ۔ اس کے ذریعے انسان در در کا بھکاری بن جاتا ہے یعنی ہرجائی ہو جاتا ہے ۔

عشق کے مسئلے پر خامہ فرسائی کا انداز زیادہ عالمانہ نہیں ۔ کچھ ایسا تفہیمی انداز ہے جس سے مصنف کا مخاطب طبقہ عوام معلوم ہوتا ہے ۔ یہ بات یوں بھی واضح ہے کہ تمثیل اور کہانی کا کینوس عوامی دلچسپی کے پیش نظر اختیار کیا گیا ہے ۔ پھر جگہ جگہ دنیا داری کے طریقوں پر بحث ہے ۔ جنت کی نعمتوں کا تحریص کے انداز میں ذکر ہے اور ایسے امور کی طرف زیادہ توجہ ہے جن کی نوعیت زیادہ تر عوامی ہے ۔

سب رس کا پایہ فنی اعتبار سے زیادہ بلند ہے ۔ اتنا طویل اور پیچیدہ قصہ ہونے کےباوجود مجاز و حقیقت کا دامن کہیں نہیں چھوٹتا ہر کردار کی دو معنوی سطحیں ہیں ۔ ایک ظاہری جو محض بہروپ ہے اور دوسری اندرونی جو اصلی روپ ہے ۔ کرداروں کے افعال و اعمال اور ہر واقعے پر ان کا رد عمل بالکل فطری ہے ۔ خواہ ظاہری معنی مراد لیں خواہ باطنی ۔ نظر جاسوس کا آب حیات کی تلاش میں عافیت شہر کے بادشہ ناموس سے ملنا ، ناموس کا اس ارادے سے باز رکھنا ، کوہ زہد پر رہنے والے بڈھے زرق کی نصیحت کہ آب حیات تو جنت میں ہے ، زمین پر نہیں ۔ بادشاہ ہمت کا اس کی آس بڑھانا ، اور ایک سفارشی خط اپنےبھائی قامت کے نام دینا ، رقیب کے شہر سگسار کے نگہبانوں کا ایک بار نظر کو قید کر لینا ۔ حسن کی سہیلی زلف کا پورا کردار ۔ نظر کا بھائی غمزہ جو بچپن میں بھائی سے جدا ہو گیا تھا اور اب اسے نہ جانتا تھا ، اس نے جو نظر کو باغ رخسار میں دیکھا ، جھٹ حملہ کر دیا ۔ اسی طرح عقل بادشاہ کی پسپائی ، حسن کی سہیلی ’غیر‘ کی حرکت، اس پر حسن کا ردعمل ، آخر ’غیر‘ کا معافی مانگنا ۔ یہ سب واقعات اس خوبی سے بیک وقت دونوں معنی پورے کرتے جاتے ہیں کہ کہیں تمثیل کی چول ڈھیلی ہونے نہیں پاتی ۔ قصہ مثلث کی شکل میں ہے ۔ دل بادشہ، نظرجاسوس اور حسن دہن—— اور عشق و مجاز کی یہ مثلثیں منطبق ہیں، جزئیات

میں بھی یہ انطباق موجود ہے ۔ مزید التزام وجہی نے یہ کیا ہے کہ مختلف کرداروں اور حالات و کیفیات کے نفسیاتی پس منظر کو اُجاگر کرکے کہانی کو زیادہ ارضی بنا دیا ہے ، اور قصہ واقعی انسانی معلوم ہوتا ہے ، تجریدی اور تنزیہی نہیں ۔ ہجر و وصال کی نفسیاتی کیفیات ، وصل کا رونا ، غم اور خوشی کے نفسیاتی اثرات ، معشوق کی نفسیات ، اسی طرح روزمرہ زندگی سے متعلق ژرف نگاہی خصوصاً ملا ، مزدور ، حریص لوگوں ، مفت خوروں، گداگر ، سوکن خاوند ، بیوی اور بادشہ کی نفسیات کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے ۔ وجہی کے ہاں ماحول کا اثر بھی نظر آتا ہے ۔ درباری زندگی اور قرب سلطان نے اس کے مزاج کو اور نتیجتاً اس کی تصنیف کو بہت متاثر کیا ہے ۔ بادشاہانہ خطابات (عقل بادشاہ ، عالم پناہ ، ظل اللہ ، صاحب حقیقت آ گاہ نے فرمایا) ۔ درباری آداب ، قرب سلطان کے خدشے ، حریفوں کی چال بازیاں وغیرہ ایسی باتیں اس حقیقت کا واضح ثبوت ہیں ۔ جہاں کہیں بھی کوئی کردار بادشاہ سے گفتگو کرتا ہے وہاں اس کا انداز تخاطب تملق کا ہے ۔ بادشاہ کی بے جا خوشامد خود مصنف نے بھی کی ہے یعنی بادشاہ کے لیے شریعت کی پابندی لازمی نہیں ۔ افشردۂ انگور اس کے لیے حلال ہے ۔ بادشاہ کی عبادت صوم و صلواۃ میں بلکہ عدل و انصاف ہے ۔ ڈیوائن رائیٹس آف کنگز کا اصول :

> "جکوئی خلیفہ کوں سمجھیا ہے ، خدا کوں سمجھیا ،—— ظاہر خلیفاچ کنا ہے (ظاہر میں خلیفہ ہی کہنا ہے) باطن میں جو کچھ ہے سو بات کنا منا ہے (سو بات کہنا منع ہے) چپ رہنا ہے ۔ یو بادشاہاں بہوت بڑے ہیں ۔ بہوت بڑی جاگا کھڑے ہیں ۔ انوں سوں بے ادبی سوں پیش آنا نابود کی نشانی ہے ۔ انوں سوں بدنیتی کرنا مردود کی نشانی ہے ۔"

اسی طرح شراب انگور کی حلت پر کئی صفحے ضائع کیے ہیں ۔ شراب اچھی اور مفید ہو سکتی ہے ۔ دنیا کے دیگر مذاہب میں بالاتفاق جائز ہو ، کم از کم اسلام میں مسلمہ طور پر حرام ہے ۔ وجہی کی کوشش صرف مضحکہ خیز ہی نہیں غیر دیانتدارنہ بھی ہے ۔ پھر لطف یہ ہے کہ وجہی صاحب کوئی موقع خودستائی اور تعلی کا ہاتھ سے جانے نہیں دیتے :

”موتیاں کی موجاں کا میں دریا ہوں ، تمام موتیاں سوں
بھریا ہوں ۔“

”یو کتاب گنج العرش ، بحرالمعانی ہے ۔“

گنج العرش کی ترکیب بڑی ”فوق البھڑک“(؟) ہے ۔ کتاب میں بعض محاورے ایسے بھی ہیں جو آج مستعمل ہیں اور بعض ایسے ہیں جو متروک ہو چکے ہیں :

”یو بی کیا خالہ کا گھر ہے ۔

کہاں گنگا تیلی کہاں راجہ بھوج ۔

علت جاتی ولے عادت نہیں جاتی ۔

چکنے گھڑے پر پانی ڈھلتا ۔

اپی مارتا اپنے پاؤں پر تیشا ۔

شان نہ گمان ۔

دودھ کا جلیا چھاچھ پھونک پیتا ۔

جدھر ہنڈی ڈوئی اودھر سب کوئی
ٹٹو کوں ٹومنی آیزی کوں اشارت ۔

مورک آسودے دیوانے ، نین جلے سو جلے کی بات
کیا جانے ۔

پیاسا کیا منگتا پانی ۔
گھر کے بھیدی نے لنکا جانے ۔" وغیرہ

وجہی کے بعض اپنے جملے ضرب المثل بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں مثلاً :-

"برا ہے عورت ہور سینے کا درد ۔
مصلحت سوں چلتا دنیا کا کارخانہ ۔
ہر کوئی کتا اپنا کیف بہت مست ۔
حسن عاشقاں کا آب حیات ، زاہداں کا زہر ۔"

غرض سب رس تنقید کے طالب علموں کی توجہ کی بھی مستحق ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ اس سلسلے میں یہ کوشش اگر آئندہ کے کسی بہتر تنقیدی کارنامے کو فقط یہ راستہ ہی سجھا سکی تو میری یہ کاوش رائیگاں نہیں جائے گی ۔

JALALI KUTAB

کتابیات

۱ ۔ اسوہ حسنہ	پروفیسر حمید احمد خاں		3.00
۲ ۔ مغرب کے تنقیدی اصول	سجاد باقر رضوی		12.00
۳ ۔ سوکھے پتے بکھرے پھول	احمد عقیل روبی		4.00
۴ ۔ نئی نظم کے تقاضے	جیلانی کامران		4.50
۵ ۔ چراغ اور کنول	اختر حمید خاں		6.00
۶ ۔ آخری آدمی	انتظار حسین	خاص جلد	7.00
		عام جلد	4.00
۔ چھوٹی [illegible]	جیلانی کامران، فاروق حسن		5.00
۸ ۔ ہوا کا شور	یونس جاوید	خاص جلد	8.00
		عام جلد	5.00
۹ ۔ دشمنوں کے درمیان شام	منیر نیازی		5.00
۱۰ ۔ [illegible] راتیں	انتخاب		2.00
۱۱ ۔ تیشۂ لفظ	سجاد باقر رضوی		7.50
۱۲ ۔ فن اور فیصلے	یحییٰ امجد		10.00
۱۳ ۔ اقبال شخصیت اور شاعری	پروفیسر حمید احمد خاں	زیر طبع	
۱۴ ۔ استعارے	انور سجاد		“
۱۵ ۔ غالب شاعر امروز و فردا	فرمان فتحپوری		“
۱۶ ۔ قلعہ بند لڑکی	انتظار		“
۱۷ ۔ نیم	مجتبیٰ حسین		“
۱۸ ۔ لہر کی بات	منیر احمد شیخ		“
۱۹ ۔ سفرنامہ	سجاد باقر رضوی		“
۲۰ ۔ تذکرہ	ریاض مجید		“
۲۱ ۔ دل کا دروازہ کھلا ہے	یونس جاوید		“
۲۲ ۔ پہلا کنکر	سہیل احمد		“

کتاب [illegible]

[illegible] حمید نظامی روڈ، لاہور